EUGENE MÜNTZ

HISTOIRE DE L'ART

PENDANT

LA RENAISSANCE



ITALIE

LES PRIMITIFS

LIBRAIRIE HACHETTE ET Cie

THE LIBRARY
BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
PROVO, UTAH

3Bde
75

HISTOIRE DE L'ART

PENDANT

LA RENAISSANCE

16358. — PARIS, IMPRIMERIE A. LAHURE
9, rue de Fleurus, 9



TAPISSERIE ITALIENNE A SUJET ALLÉGORIQUE, FIN DU XVe OU COMMENCEMENT DU XVIe SIECLE.
(COLLECTION DU COMTE DE BAUDREUIL.)

704.45
M929/h
V.1

HISTOIRE DE L'ART

PENDANT

LA RENAISSANCE

PAR

EUGÈNE MÜNTZ

Conservateur de l'École nationale des Beaux-Arts

I

ITALIE

LES PRIMITIFS

OUVRAGE CONTENANT

CINQ CENT QUATORZE ILLUSTRATIONS INSÉRÉES DANS LE TEXTE
QUATRE PLANCHES EN CHROMOTYPOGRAPHIE, ET HUIT EN PHOTOTYPIE POLYCHROME
UNE CARTE EN COULEUR
ET VINGT ET UNE PLANCHES EN NOIR, EN BISTRE ET EN BLEU
TIRÉES A PART



PARIS

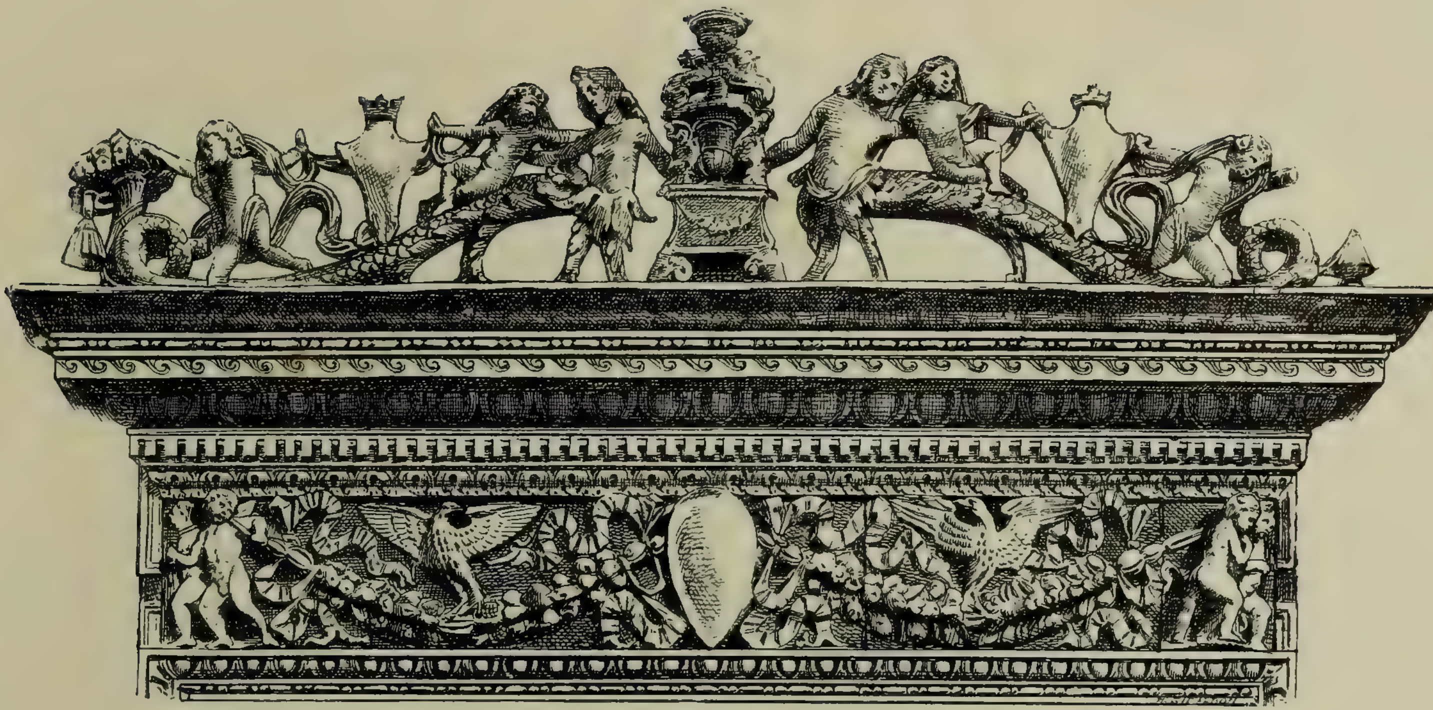
LIBRAIRIE HACHETTE ET Cie

79, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, 79

1889

Droits de traduction et de reproduction réservés.

THE LIBRARY
BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
PROVO, UTAH



Couronnement d'une des portes de la Chartreuse de Pavie.

INTRODUCTION

I. DÉFINITION DU MOT « RENAISSANCE ». — LA SOCIÉTÉ ITALIENNE AU XVe SIÈCLE. — PRINCES ET CONDOTTIERI; PRÉLATS ET MOINES; BANQUIERS, BOURGEOIS, ARTISANS ET PAYSANS. — LA FEMME ITALIENNE. — II. LA LITTÉRATURE ITALIENNE. — III. RÔLE DE L'ART PENDANT LA PREMIÈRE RENAISSANCE. — IV. DIVISION CHRONOLOGIQUE DU SUJET. — L'ART DU MOYEN AGE ET L'ART NOUVEAU.

I

Le sens du mot Renaissance n'est plus à chercher, après les travaux des Michelet, des Edgar Quinet, des Burckhardt, des Taine : il signifie ce rajeunissement de l'esprit humain, cet affranchissement de la pensée, cet essor des sciences et ce raffinement de la civilisation, cette poursuite de la distinction et de la beauté, qui se sont affirmés en Italie vers le quinzième siècle, sous l'influence des leçons de l'antiquité. La découverte du monde et de l'homme, des mœurs plus douces, plus humaines (le beau terme d' « humanisme » est synonyme de renaissance des lettres), le spiritualisme parfois subtil, mais toujours si généreux de Platon se mariant aux pratiques de la charité chrétienne, non sans laisser la porte entr'ouverte pour les vivantes et suggestives doctrines

d'Épicure et de Lucrèce, le retour à la tolérance religieuse et au cosmopolitisme, une activité plus méthodique, et comme conséquence une prospérité toujours croissante, l'exubérance de vie dans vingt cours souveraines, dans cinquante villes pouvant prétendre au titre de capitales, et « où tout était grand dans un petit espace, parce que les passions y développaient toutes les facultés », le culte de la forme rétabli dans tous ses droits : tels sont quelques-uns des traits qui caractérisent ce mouvement admirable. En ne croyant qu'imiter, la Renaissance créait à nouveau, et elle opéra le miracle de faire de la tradition la condition du progrès. Qu'on n'objecte pas que la préoccupation de se régler sur l'antiquité grecque ou romaine nuisit à la spontanéité de l'inspiration, ni que la sincérité des artistes souffrit de tentatives dans lesquelles l'érudition entrait pour une large part : retrouver est souvent plus doux que trouver, car de ce que l'on a perdu on connaît mieux le prix, et ce que l'on avait perdu, ce n'était rien moins, en matière de science, de philosophie, de littérature et d'art, que l'expérience accumulée de tant de siècles radieux et les conquêtes de la race la mieux douée qui fut jamais.

La Renaissance a eu à lutter jusqu'à nos jours avec des adversaires aussi habiles que passionnés : « Progrès des lettres et décadence de l'esprit public dans le quinzième siècle », c'est ainsi que le doctrinaire Sismondi intitule un des chapitres de son *Histoire des Républiques italiennes au moyen âge*. Cet éloquent sectaire ne déplore-t-il pas la « nullité de l'histoire d'Italie pendant plusieurs années », ou l' « insignifiance de l'histoire florentine pendant plusieurs années », ou encore « les annales florentines sans intérêt à cette époque » ? C'est que les triomphes littéraires ou artistiques, les inventions des sciences, les progrès des mœurs, ne sont rien pour l'historien proprement dit : — il lui faut des complots, des guerres, du sang versé, des révolutions, plus profitables, comme chacun sait, au bien-être des peuples, — comme si ceux-ci ne vivaient que de politique ! Qu'un citoyen romain eût parlé ainsi à l'époque où la Ville éternelle travaillait à subjuguer l'univers, on le conçoit; mais des représentants d'un siècle de lumières tenir un tel langage, quelle aberration ! Et qu'il est doux d'opposer à ce fanatisme les généreuses ardeurs de Quinet et de Michelet, glorifiant l'Italie de s'être sacrifiée pour la cause de la civilisation !

Il faut nous figurer une époque à la fois très active et très calme, sans les passions violentes du moyen âge et sans la corruption profonde du seizième siècle, avec des guerres nombreuses, mais peu sanglantes, échos lointains des luttes entre Guelfes et Gibelins, propres tout au plus à stimuler le patriotisme et à assurer l'immortalité à des généraux tels que Braccio di Montone, les deux Sforza, Piccinino, Carmagnola, Gattamelata, Colleone, Frédéric de Montefeltro, sans mettre en cause l'indépendance des principaux États; le

pouvoir impérial affaibli, presque ruiné; la papauté retrouvant un nouveau prestige après les scandales du schisme; les ordres monastiques réformés par saint Bernardin de Sienne et par Savonarole; la réunion d'un Concile qui fit espérer un instant l'union des Grecs et des Latins; le sentiment religieux, à l'abri des doutes, berçant les consciences dans une paix profonde.

L'esprit italien a perdu en hardiesse, comme il était naturel dans une période où les arts éclipsent les lettres; les élans de ce grand quatorzième siècle ont fait place à je ne sais quelles habitudes timorées, cérémonieuses et bourgeoises[1]; mais comme la sagesse de l'administration et le bien-être consolent de la perte de la « periculosa libertas »! Pour la première fois depuis l'antiquité, terme de comparaison auquel il faut toujours en revenir en fin de compte, pour la première fois nous trouvons une société organisée conformément à toutes les exigences de la raison pure; partout des fondations grandioses, soit pour l'enseignement, soit pour la bienfaisance : universités, hôpitaux, hospices pour les enfants trouvés, maisons de retraite pour les vieillards, monts-de-piété, institutions d'assurances sur la vie; puis de gigantesques travaux d'utilité publique, canaux, ports, halles au blé; l'agriculture, l'industrie et le commerce également prospères[2]. N'était la peste, qui sévit si souvent pendant ce siècle, ce serait l'âge d'or. Et c'est parce que tous les rouages de la machine sociale fonctionnent avec une telle perfection, c'est parce que le besoin d'organisation est partout si développé, que l'art italien du quinzième siècle est si sain, si pur et si harmonieux.

En haut, le prince. S'il est né avec de bons instincts, ce sera un Alphonse le Magnanime, un Frédéric d'Urbin, un Nicolas V, figures à jamais dignes d'être proposées à l'admiration de la postérité. Ses penchants sont-ils vicieux, il mettra sa gloire à « savoir apprécier dans les écrits une réplique piquante, à

1. La politesse est exquise, presque excessive : « Cher à l'égal d'un père », telle est une des formules les plus usitées en tête des lettres; à Sienne, dans les requêtes adressées à la Seigneurie, les signataires les plus illustres s'intitulent « minimo servitore », très petit serviteur. Le marquis Louis de Gonzague, écrivant à son fils le cardinal, le qualifie de Très Révérend Père en Christ et Seigneur, de fils très vénérable : « Reverendissime in Christo Pater et Domine, fili noster honorandissime », etc. Il en est de même du cérémonial. J'ajouterai que l'on voit poindre dès lors le formalisme qui aboutit à l'abominable étiquette de Louis XIV; les questions de préséance jouent un rôle aussi considérable chez Burchard, le maître de cérémonies d'Alexandre VI, que chez le duc de Saint-Simon. Pour ces raffinés, c'est une des formes de l'art, après tout, mais quelle forme!

2. Je demande au lecteur la permission de le renvoyer, sur ce point, aux chapitres que j'ai consacrés à l' » Esprit de la première Renaissance » dans mon ouvrage sur *la Renaissance en Italie et en France au temps de Charles VIII*, volume publié avec le concours et sous les auspices du noble héritier de la famille de Luynes, le duc de Chaulnes, enlevé si prématurément aux lettres et aux arts (Paris; Didot, 1885, p. 7 et suiv.).

rédiger une belle lettre, à montrer dans ses paroles de la vivacité et de la finesse, à tisser une fraude, à s'orner de pierres précieuses et d'or, à dormir et à manger avec une plus grande splendeur que les autres, et à réunir autour de soi toutes sortes de voluptés » (Machiavel). Peu d'actes d'oppression d'ailleurs, grâce au fonds de libertés municipales jalousement conservé par les villes italiennes. Mais nulle merci pour les conspirateurs : ni rang, ni talent ne les empêcheront de finir sur le gibet (Stefano Porcari et l'archevêque de Pise, pendus, le premier aux créneaux du fort Saint-Ange, le second à ceux du Palais Vieux de Florence; les barons napolitains exterminés par le roi Ferdinand, etc.). Les Médicis, opposés aux répressions violentes, recourront de préférence à l'amende ou à l'exil pour se délivrer de leurs ennemis.



L'expression du sentiment religieux au XV[e] siècle : l'Extase.
Ange de Nanni di Banco. (Cathédrale de Florence.)

Proclamons-le bien haut, dès le début : les vices et les crimes des princes italiens du quinzième siècle ne procèdent en rien de la civilisation de leur temps; on les retrouve en Italie pendant tout le moyen âge, pour le moins aussi développés (Eccellino da Romagna, le pape Urbain VI et tant d'autres), et, pour le quinzième siècle, à l'étranger aussi bien qu'en Italie (luttes des Armagnacs et des Bourguignons, trahisons de Louis XI, horreurs commises pendant la guerre des Deux-Roses, etc.). Il serait absolument inique d'en rendre responsable la Renaissance.

Ces cours italiennes sont le rendez-vous de tous les progrès et de toutes les élégances. Autour du prince, une nuée de courtisans, à la fois actifs et voluptueux, préoccupés des intérêts de leur fortune, mais prêts également à s'enflammer pour toute cause généreuse, organisent les plaisirs aussi bien que le travail de la diplomatie et de l'administration. Rien que dans l'entourage d'un souverain minuscule, tel que le duc d'Urbin, on trouve environ cinq cents personnes, — les unes formant la suite d'honneur du duc (dans le nombre une quarantaine de comtes), d'autres chargées d'administrer ses États, d'autres encore — majordomes, chambellans, pages, estafiers — vaquant aux soins intérieurs du palais ducal. Les professeurs, les ingénieurs, les architectes, les peintres, les



L'Expression du sentiment religieux en Italie au xv[e] siècle
La Vénération (Fragment du tableau de Filippino Lippi, Apparition de la Vierge a saint Bernard, a la Badia de Florence)

sculpteurs, les tapissiers, les copistes, les miniaturistes, les maîtres de danse et jusqu'aux astrologues n'ont garde, on le pense bien, de briller par leur absence dans cette réunion d'élite. Ferons-nous un crime au duc Frédéric de tant de prodigalité? En aucune façon : la richesse de l'Italie autorisait ce luxe, et il faudrait en vérité être le plus morose des moralistes pour exiger d'un



L'expression du sentiment religieux au XVe siècle : la Douleur.
La Pietà, par Jean Bellini. (Musée de Milan.)

Italien de la Renaissance la simplicité dont la nature a fait une loi pour les montagnards de l'Écosse ou les pêcheurs de la Norvège.

Rien n'égalait le raffinement de princes tels que les Sforza, les Este, les Gonzague, les Montefeltro, les Aragon, ou des banquiers qui, comme les Médicis, se réglaient sur eux (du moins pour les choses de l'esprit, car dans leur mise par exemple, ou à leur table, les Médicis, Laurent le Magnifique plus que tous les siens, affectaient une extrême simplicité). Les chevaux arabes étaient tirés d'ordinaire de la Tunisie; la meute, recrutée dans tous les pays de l'Europe avec un soin extrême; les ménageries, très variées, avaient pour pendants les jardins botaniques les plus riches. On cultivait la vénerie à l'égal d'une science, presque d'un sacerdoce, et l'habileté déployée dans les exercices du

corps, joutes ou jeux, ne pouvait se comparer qu'au luxe des armes ou à l'élégance des costumes. Ces divertissements alternaient avec des lectures dont le sérieux épouvanterait aujourd'hui plus d'un homme d'étude : saint Jérôme, saint Thomas d'Aquin, Nicolas de Lyre (la vogue de la littérature facile et plaisante est allée constamment en diminuant depuis le siècle précédent, sauf à se relever sous l'influence de Laurent le Magnifique, qui aimait la science autant qu'il haïssait le pédantisme).

La découverte de quelque fragment inédit d'un auteur classique avait pour privilège de faire perdre toute mesure : princes et princesses mettaient, toutes affaires cessantes, leurs diplomates en campagne pour conquérir la précieuse relique; seule la découverte d'une statue attribuée à Phidias ou à Praxitèle (cette époque avait l'enthousiasme naïf et faisait honneur des œuvres les plus médiocres à ces deux princes de la sculpture) passionnait au même point. Puis c'étaient des travaux d'art à commander, à diriger : plus d'un souverain y voyait le moyen, non seulement d'augmenter son prestige aux yeux de ses sujets, mais encore de les moraliser en offrant à leur vue l'expression de sentiments généreux. Platon, avec l'influence duquel il faut sans cesse compter pendant le quinzième siècle, n'avait-il pas déclaré que la politique s'appuyait sur la morale, la morale sur l'éducation, celle-ci sur l'ensemble des arts, les arts devenant ainsi un instrument pédagogique, dont l'homme d'État pouvait faire ce qu'il voulait[1]? Un inventeur venait-il entretenir le prince de quelque machine nouvelle, un explorateur de quelque contrée inconnue, l'un et l'autre pouvaient compter sur l'accueil le plus bienveillant. Les braves successeurs de Gutenberg en firent l'expérience : l'Italie est, après l'Allemagne, le premier pays qui ait adopté l'imprimerie (à Modène les imprimeurs font leur apparition dès 1460). C'est que ces Italiens du quinzième siècle étaient les esprits les plus ouverts (comme les Français l'avaient été au treizième siècle, comme ils le redevinrent au seizième), également propres, grâce à l'indépendance de leur jugement et à la supériorité de leur méthode, à tous les travaux intellectuels; non seulement les premiers savants et les premiers artistes de l'Europe, mais encore des ingénieurs, des commerçants, des industriels, des capitaines, des diplomates dont les pays voisins ne cessaient de solliciter les lumières.

Au luxe des cours il faut opposer le farouche esprit d'égalité qui règne dans les républiques, et elles sont nombreuses encore au quinzième siècle : Florence, Lucques, Sienne, Gênes, Venise, sans compter les villes à moitié libres, telles que Pérouse, Bologne, Vérone, Padoue. Là, point de noblesse (les condottieri

1. Charles Lévêque, *la Science du Beau*, nouv. édit., t. II, p. 372.

tiennent lieu d'aristocratie militaire, aussi bien que de milice); de loin en loin seulement quelques joutes, vraies représentations théâtrales destinées à faire croire que les mœurs belliqueuses d'autrefois n'ont pas disparu. Les seuls titres que l'on reconnaisse sont ceux que confère la fortune, et encore que de concessions de la part de ces privilégiés pour se faire pardonner leur situation! Il faut qu'ils s'observent, non seulement dans leurs actes et dans leurs paroles, mais encore dans leur habillement, dans leurs fêtes, dans leur intérieur; sinon gare à la dénonciation, toujours à l'affût, comme au temps d'Aristophane. Les édits somptuaires vont jusqu'à leur défendre de faire enterrer leurs morts comme bon leur semble. Un patricien commence-t-il une bâtisse, les moins farouches de dresser l'oreille. Ne va-t-il pas élever une citadelle, asservir ses concitoyens! Pour ne pas froisser les Florentins, Cosme de Médicis dut renoncer au projet de palais que Brunellesco avait composé à son intention, et Lucas Pitti ne put donner que sept fenêtres de façade au palais, qui depuis a pris un si magnifique développement. Quant à l'histoire du palais Strozzi, c'est tout un roman, un roman héroï-comique : il fallut à Philippe Strozzi plus de diplomatie pour triompher des susceptibilités florentines qu'il n'en aurait fallu peut-être pour sauver l'Italie de l'invasion qui la menaçait.



La représentation de l'enfance au xve siècle :
Buste d'enfant, par Donatello. (Collection Miller, à Vienne.)

Si les citoyens se voyaient ainsi gênés, paralysés, par des règlements étroits et des mœurs encore plus bourgeoises, dans ce besoin de briller qui possédait tout Italien de la Renaissance, ils trouvaient un dédommagement dans l'éclat des fêtes publiques : cérémonies religieuses, entrées triomphales, tournois (les revues semblent n'avoir pas été en honneur encore). Là, les cloches sonnaient à

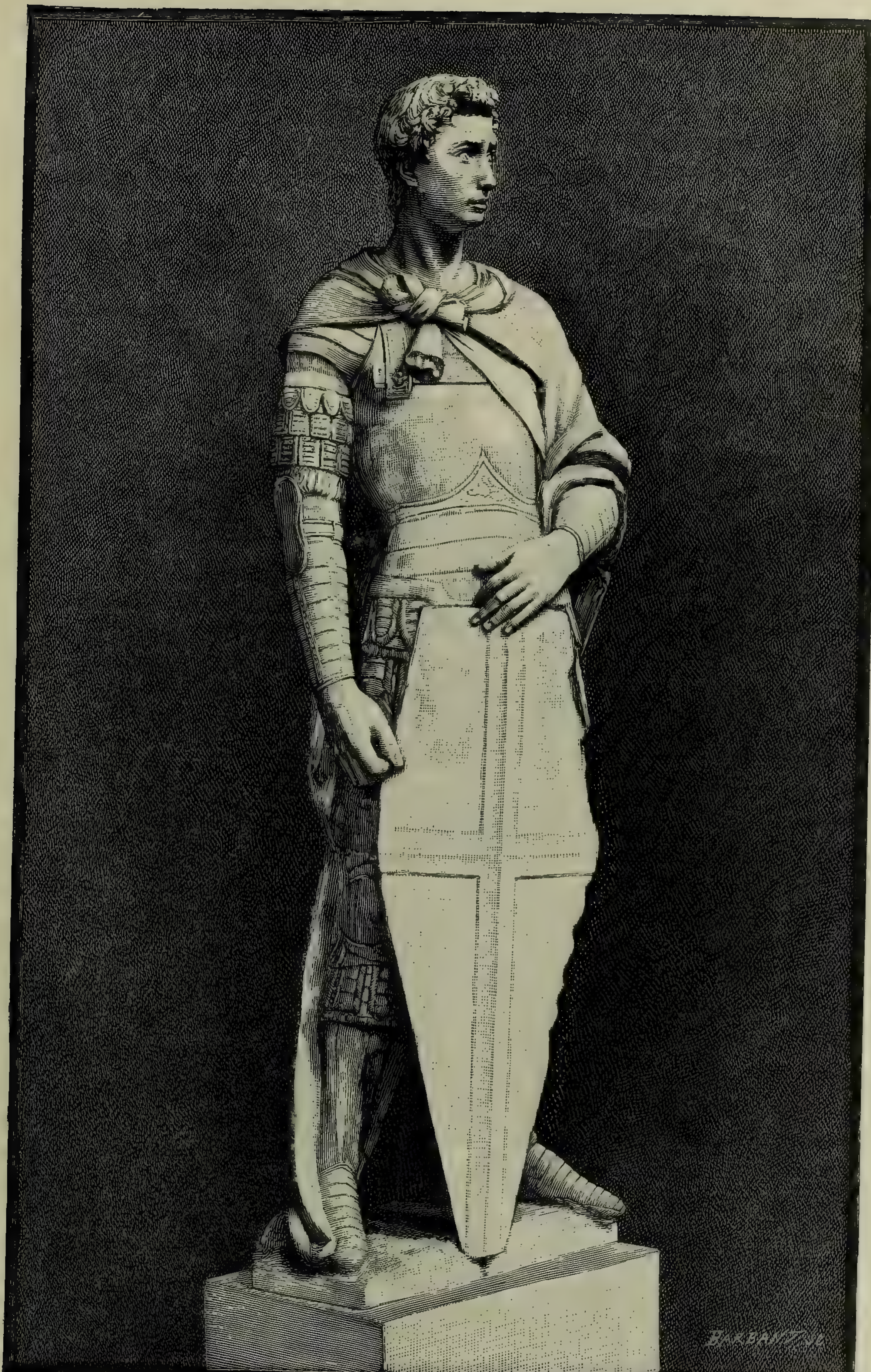
toute volée, les canons tonnaient, la cité entière dans ses plus beaux atours se portait au-devant de l'hôte illustre, à travers les rues tendues de riches tapisseries d'Arras, sous les arcs de triomphe, où des guirlandes de feuillage et de fleurs faisaient ressortir la blancheur du marbre. Là, les peintres n'avaient pas assez de couleurs sur leur palette pour reproduire la richesse des satins et des velours, les poètes pas assez d'hyperboles au fond de leur pupitre pour exalter la pompe du triomphe.

La municipalité, la Seigneurie, le Magistrat, comme on voudra l'appeler, ne négligeait d'ailleurs aucun moyen pour rehausser son prestige et s'offrait, pour la durée d'un pouvoir plus ou moins éphémère, tout le luxe et toutes les douceurs désirables. Meubles pour le palais municipal, argenterie pour les repas officiels, ornements de toute sorte, jusqu'à des bassins pour se faire la barbe, rien ne lui paraissait trop beau. Entre les années 1458 et 1476, l'argenterie de la Seigneurie de Florence représentait le poids respectable de 446 livres 7 onces 12 deniers.

Au-dessous des princes et des nobles, une bourgeoisie active et économe, sincèrement attachée à sa foi, tout en se montrant accessible au progrès, prisant les plaisirs de l'esprit sans dédaigner ceux de la table ni le luxe des vêtements, alliant le culte de la liberté à celui de la richesse, et qui, après une période de prostration ou d'affolement, semble avoir repris possession d'elle-même et retrouvé l'équilibre de toutes ses facultés.

En pénétrant dans les couches profondes, les « arti minori », comme on disait à Florence, nous rencontrons non pas l'ouvrier, — c'était une notion étrangère au quinzième siècle, qui ne connaissait que l'organisation par ateliers assez peu nombreux, — non les manufactures à la moderne, mais l'artisan (soit maître, c'est-à-dire patron, et d'ordinaire aussi propriétaire, soit compagnon, soit apprenti), protégé, soutenu et relevé par les règlements des corporations, ces règlements si profitables aux petits, si préjudiciables aux hommes d'un mérite supérieur, bref une espèce de bourgeois, nullement d'humeur à céder le pas au marchand drapier, au notaire, à l'apothicaire. On nous affirme qu'à Florence, dès le quatorzième siècle, les artisans savaient Dante par cœur. Par contre, pour eux toute la littérature pseudo-classique était nulle et non avenue, et ce n'est pas là un de nos moindres griefs contre les humanistes. Les artistes parlaient plutôt le langage de l'artisan : le dimanche, à l'église, celui-ci se mêlait de juger le dernier tableau mis en place, louant ou critiquant la justesse des attitudes, la vraisemblance des expressions.

En parcourant les écrits du quinzième siècle, ou en examinant les œuvres d'art de la même époque, on est frappé de voir combien peu de place y tient le paysan. Au siècle précédent, il avait été un des acteurs favoris des « novel-



L'Expression du courage militaire en Italie au xve siècle
Statue de saint Georges, par Donatello (Florence; Or San Michele)

lieri », de Sacchetti et de Ser Giovanni aussi bien que de Boccace. Désormais c'est un mythe, une abstraction; lorsque par extraordinaire un artiste fait à un de ces déshérités l'honneur de l'introduire dans ses compositions, il l'affuble d'un costume bizarre, se rapprochant du costume antique bien plus que de celui de la Renaissance; ne dirait-on pas qu'il n'a jamais mis les pieds aux champs, qu'il n'a jamais entrevu de laboureur ou de pâtre qu'à travers un prisme?

Ce silence ou ce dédain — comme on voudra l'appeler — est fait pour piquer la curiosité. Comment le paysan vivait-il, que sentait-il, que pensait-il



Le Paysan italien, d'après Luca della Robbia. (Musée de South Kensington.)

et que lui avait-on appris? Malheureusement il n'existe pas pour l'Italie, à ma connaissance, quelque travail comparable au beau livre de M. Léopold Delisle, *De la condition des classes agricoles en Normandie pendant le moyen âge*, et je dois me borner à signaler le problème, sans essayer de le résoudre.

Le clergé italien, de tout temps si éclairé et si tolérant, a droit à une mention spéciale parmi les grands facteurs de la civilisation du quinzième siècle. Le haut clergé, dès lors très accessible aux vanités et aux plaisirs de ce monde, ne pouvait qu'accueillir avec faveur une révolution qui promettait de donner à toutes les jouissances une distinction et un raffinement plus grands. A de rares exceptions près, il ne cessa d'encourager la Renaissance dans ses formes les plus diverses, jusqu'au moment où, sous ces papes implacables qui s'appelaient Paul IV, Pie IV, Pie V, la contre-Réforme vint combattre tout ensemble la Réforme et la Renaissance, ces deux mouvements si profondément distincts l'un de l'autre et, quoi qu'on ait pu dire, absolument inconciliables.

L'humanisme s'honore des noms d'Ambroise le Camaldule, le savant hellé-

niste, l'infatigable explorateur des bibliothèques et des musées, de ceux des papes Eugène IV, qui avait été moine, de Pie II, de Nicolas V, de Sixte IV, également moine, et d'une infinité d'autres. Il y eut d'ailleurs peu de savants ou de littérateurs de cette époque qui ne se rattachassent point, par un lien plus ou moins étroit, à l'Église, et qui n'eussent ne fût-ce qu'un semblant de tonsure. Léonard Bruni, le Pogge, avaient été secrétaires apostoliques; Platina, L.-B. Alberti, Politien, Ermolao Barbaro, remplissaient des charges ecclésiastiques ou possédaient des bénéfices.



La cellule d'un moine italien au XVe siècle.
(Fac-similé d'une gravure de 1490.)

Cette esquisse serait trop incomplète, si l'on n'y faisait entrer une courte caractéristique de l'Italienne du quinzième siècle[1]. C'est le moment où la femme entre en scène et donne aux mœurs aussi bien qu'aux productions de l'esprit la distinction qui leur avait trop souvent fait défaut chez les rudes représentants des âges antérieurs. Si ce siècle a produit Lucrèce Borgia et Julie Farnèse, que de hautes ou fières figures en échange! L'une, Catherine Sforza, femme de Girolamo Riario, seigneur de Forli, sait défendre une forteresse; l'autre, Penthésilée Malatesta, « Penthesilea furens », mène au feu un escadron de femmes[2]; la fille de Jean Bentivoglio assassine son époux, Galeotto Manfredi, seigneur de Faenza, dans un accès de jalousie; Isotta degli Atti, célèbre par son esprit et ses connaissances, tire plus d'une fois, grâce à son énergie et à ses intrigues, des situations les plus difficiles son amant Sigismond Malatesta, seigneur de Rimini. Comme la mère de Laurent le Magnifique, Lucrèce Tornabuoni, avec qui elle ne présente d'ailleurs que ce seul point de contact, Isotta s'essaye en outre dans la poésie. Mais je doute fort que ses compositions — des chants d'amour sans doute ou des allégories plus ou moins profanes — ressemblassent aux pieux chants religieux, aux « Laudi » de Lucrèce.

Longue est la liste des princesses qui favorisent les lettres et les arts. Elles

1. Un signe des temps, c'est l'apparition d'ouvrages consacrés aux femmes célèbres : les écrits de Pétrarque et de Boccace au quatorzième siècle, ceux de Philippus Bergomensis au quinzième. — Sur les femmes poètes et les femmes savantes du quinzième siècle, voir le catalogue dressé par Tiraboschi : *Storia della Letteratura italiana*, édit. de Milan; t. VI, p. 1262-1283.
2. Charles Yriarte, *Rimini*, p. 328.

ont donné aux familles des Gonzague, avec les marquises Paule, Barbe de Brandebourg et Isabelle, à celles des Este, des Montefeltro, des Sforza, le meilleur de leur gloire. Nous retrouverons ces figures sympathiques en étudiant l'histoire de l'art à ces différentes cours. Chez les dames de la bourgeoisie, le temps est passé, assurément, où Dante pouvait montrer « des femmes sans parure, ne songeant qu'à leur fuseau et à leur quenouille, revenant de leur miroir sans avoir peint leur visage ». Les progrès de la richesse ont trop bien secondé la coquetterie féminine : partout un luxe de bon goût dans les toilettes, des fêtes, des divertissements sans nombre. Mais si la simplicité et le recueillement y ont perdu, si des gouvernants moroses se croient tenus de multiplier les



Médaille d'Isotta degli Atti,
par Matteo de' Pasti.



Médaille de Catherine Sforza,
attribuée à Domenico Cennini.

édits somptuaires, la décence et les vertus de famille n'ont pas diminué. Quelles jeunes filles plus chastes, quelles mères de famille plus dévouées, vraies matrones, pleines de sollicitude pour l'avenir de leurs enfants ! Avec cela un grand fonds de religion, qui cependant va rarement jusqu'à l'ascétisme. Pour s'être réconciliée avec les joies de ce monde, l'Italie n'a pas entendu renoncer à des aspirations plus hautes. Est-il nécessaire d'ajouter, comme corollaire, que le goût des jouissances intellectuelles s'est développé chez le public féminin ? On lit beaucoup : des livres d'édification et des romans de chevalerie (ceux-ci sont surtout nombreux dans les bibliothèques de Ferrare, de Mantoue, de Pavie), des traductions d'auteurs classiques et des Nouvelles. On trouve même un certain nombre de femmes, surtout des religieuses, s'essayant dans les arts du dessin. Une lettre du bienheureux Dominici nous apprend que les nonnes du *Corpus Domini* à Venise cultivaient la miniature.

La biographie de deux dames florentines peu connues, et que je choisis en raison même de leur peu de notoriété, pour montrer quels trésors de vertu se cachaient chez la moyenne des Italiennes de ce temps, fournira à ma tentative de réhabilitation les arguments les plus concluants.

Alessandra de' Bardi, de l'une des plus nobles familles de Florence, était « bellissima e venustissima del corpo », d'une taille tellement haute qu'elle dépassait toutes ses compatriotes. Sa mère, une Rinuccini, famille non moins illustre, s'appliquait avec amour à son éducation, l'initiant à toutes les pratiques de la religion, ne la laissant jamais oisive, lui défendant de causer hors de sa présence avec les domestiques ou de se mettre à la fenêtre du palais, lui enseignant tous les travaux manuels, précaution très louable, et qui, d'après le brave Vespasiano, à qui j'emprunte ces détails[1], pouvait s'appuyer sur l'autorité d'Octavien et de Charlemagne. La sévérité de cette éducation n'empêcha pas Alessandra de tenir son rang dans la plus haute société florentine et de briller dans les fêtes. On le vit bien, après ses fiançailles avec Lorenzo Strozzi, le fils aîné du noble et infortuné Palla Strozzi, un Mécène avant les Médicis, auquel Vespasiano rend ce témoignage, d'une simplicité et d'une grandeur antiques, qu'en appelant à Florence Manuel Chrysoloras, il fut cause que les lettres grecques pénétrèrent en Italie : « fu messer Palla cagione che le lettere greche venissino in Italia ».



Dames italiennes souhaitant la bienvenue à un jeune clerc.
(Fac-similé d'une gravure du *Songe de Polyphile* [1499].)

Alessandra, nous raconte son biographe, avait résolu de ne jamais aimer d'autre que son mari, de vivre avec lui et, s'il mourait, de ne jamais se remarier : elle tint parole, et point ne fut besoin pour cela des exemples de l'antiquité, de Porcia et « tutte quante », complaisamment énumérées par Vespasiano.

Mais les jours de bonheur devaient être rares pour Alessandra : à la suite du retour triomphal de Cosme de Médicis, en 1434, elle vit exiler en même temps son père et son beau-père, nouvelle dont elle demeura tout éperdue, « rimase ismarrita ». Ses sœurs, qui n'étaient pas mariées, éclataient en sanglots, criant

1. *Vite di Uomini illustri del secolo XV;* édition Bartoli; Florence, Barbera, 1859, in-8°. — Cf. Frizzi, *Di Vespasiano da Bisticci e delle sue biografie.* S. l. n. d. (Florence, 1878 ?).



La cour de Mantoue : Barbe de Brandebourg, marquise de Gonzague. (D'après la fresque de Mantegna, au chateau de Mantoue.)

à leur père : « Malheureuses que nous sommes! où demeurerons-nous? à qui nous laisserez-vous? » Palla Strozzi comptait alors soixante-six ans; il en passa près de vingt-six en exil, à Padoue, honoré de tous et ne souffrant jamais qu'on parlât mal de sa patrie devant lui. Il espérait, au bout de chaque période de dix ans, revoir sa chère Florence, et apprenait chaque fois avec une résignation touchante que l'implacable Cosme l'avait fait bannir pour une période de plus. Le fils de Palla, l'époux d'Alessandra, obtint de rester à Florence, mais exposé à mille avanies. Alessandra le consolait et, malgré sa douleur, se montrait toujours sereine, souriante. De nouveaux coups devaient la frapper : son mari fut forcé de prendre à son tour le chemin de l'exil. La pauvre jeune femme resta longtemps sans retrouver la parole. Puis ce fut un échange de protestations d'amour qu'il faut lire dans le récit de Vespasiano, digne ici,



Type d'Italienne au xve siècle. La « Vergognosa » de Pise.
D'apres Benozzo Gozzoli (Campo Santo de Pise).

par la simplicité et l'éloquence du langage, de son modèle Plutarque. Force fut à Alessandra de rester à Florence pour élever ses enfants et s'occuper des intérêts communs. Un jour cependant elle put aller rejoindre à Gubbio son époux (qui s'était vu obligé d'accepter — lui, le fils du plus riche citoyen de Florence — les fonctions de gouverneur d'un mauvais sujet). Mais ce fut pour assister à ses derniers moments, car Lorenzo mourut assassiné par son élève.

Le reste de la vie de la noble femme se partagea entre l'éducation de ses enfants et les pratiques de la religion; elle devint le modèle des veuves, comme

elle avait été le modèle des épouses, image incarnée du devoir et du martyre. Elle ne sortait que le visage couvert, un bandeau au-dessus des yeux, la tête cachée par un capuchon tout uni, sans le moindre ornement. Je laisse à penser ce que furent les enfants élevés par une telle mère. Alessandra comptait cinquante-quatre ans lorsqu'elle s'éteignit dans les sentiments de componction que l'on devine[1].

Tout autre — l'esprit moins occupé des choses du ciel et plus tourné aux



Types de dames italiennes au xv° siècle, d'après Piero della Francesca.
(Église Saint-François à Arezzo.)

intérêts terrestres — est la parente par alliance et l'homonyme d'Alessandra Bardi-Strozzi, Alessandra Macinghi-Strozzi, la mère de famille tendre, vaillante, militante par excellence, douée du bon sens exquis de la Florentine de race[2]. Née en 1406, Alessandra Macinghi épousa en 1422, ainsi âgée de seize ans seulement, Matteo Strozzi, ami éclairé des humanistes, latiniste distingué, collectionneur ardent d'antiquités[3]. La révolution de 1434 porta un coup fatal à la Macinghi aussi bien qu'à la Bardi. Matteo partagea le sort des Strozzi et dut aller

1. Vespasiano, *Vite*, p. 525 et suiv.

2. C. Guasti, *Alessandra Macinghi negli Strozzi. Lettere di una gentildonna fiorentina del secolo XV ai figliuoli esuli;* Florence, Santoni, 1887; in-8°.

3. Voy. *Les Précurseurs de la Renaissance*, p. 240-241.

s'exiler à Pesaro, où il mourut au bout de peu de mois. Alessandra resta veuve avec sept enfants et un huitième sur le point de naître. De retour à Florence, elle se consacra à l'éducation de sa jeune famille et à la gestion de sa fortune, relativement modeste, avec la perspective douloureuse de voir successivement partir tous ses fils pour l'exil : au fur et à mesure qu'ils arrivaient à l'âge d'homme, ils se voyaient obligés de chercher fortune au loin; l'un à Naples, l'autre à Avignon, puis à Bruges, dans les comptoirs fondés par leurs oncles ou cousins. A partir de 1447, les lettres d'Alessandra nous permettent de suivre pas à pas l'action de la mère sur les fils et les vicissitudes de la famille si cruellement éprouvée. La correspondance s'ouvre par une lettre dans laquelle Alessandra annonce à Philippe, le futur bâtisseur du palais Strozzi, le mariage de sa fille Catherine avec Marc Parenti, brave garçon, âgé de vingt-cinq ans, faisant le commerce de la soie. Éperdument amoureux de la jeune fille, il n'hésita pas à s'allier à une famille d'exilés, à une famille de réprouvés, ne regarda pas à la modicité de la dot — 1000 florins seulement — et, confiant dans son avenir, résolut de faire les choses grandement; sans cesse il disait à sa future : « Demande ce qui te fait plaisir », « Chiedi ciò che tu vogli ». La robe et le mantelet de velours dont il lui fit cadeau étaient de la plus belle qualité que l'on trouvât à Florence; il est vrai qu'alors une robe durait pendant la vie entière



Dame italienne du xve siècle, par Piero della Francesca.
(Musée Poldi Pezzoli à Milan.)



Coffre de mariage du xve siècle, avec les Triomphes de Pétrarque. (Musée de South-Kensington, a Londres.)

et que Parenti était marchand de soieries, j'allais dire orfèvre : il y ajouta une guirlande composée de huit cents œils de paon et garnie de perles, du prix de 80 florins, et bien d'autres parures.

S'il n'y avait pas chez ces nobles et saintes femmes quelque accès de vanité mondaine, elles seraient trop parfaites, trop idéales, et partant invraisemblables. De même qu'Alessandra Bardi avait brillé au bal donné en l'honneur des ambassadeurs de Sigismond, de même Alessandra Macinghi éprouva la plus vive satisfaction d'amour-propre en voyant sa fille, belle plus qu'aucune Florentine, parée des plus riches atours. Elle le proclama avec orgueil : lorsque la jeune Catherine sortait, elle avait sur elle pour plus de 400 florins de vêtements et de bijoux.

Puis elle entretient ses fils des affaires domestiques et publiques, qu'elle envisage avec une rare clairvoyance, les mettant par exemple en garde contre les Pazzi et les Pitti, dont elle prévoyait dès lors les folies et les crimes; leur donne des conseils qui révèlent une femme d'un esprit supérieur, ou les initie aux péripéties de l'éducation de leur jeune frère Matteo, son dernier-né. Quand il faut à son tour se séparer de celui-ci, le cœur de la mère habituée à tant de souffrances se révolte : « Je portais cet enfant dans mon sein lorsque son père mourut; je me le suis élevé pour moi, croyant que la mort seule pouvait le séparer de moi. Mais je vois par ce que vous m'avez écrit que votre intérêt et votre honneur exigent son départ; je me suis résignée à me priver de lui pour votre bien. »

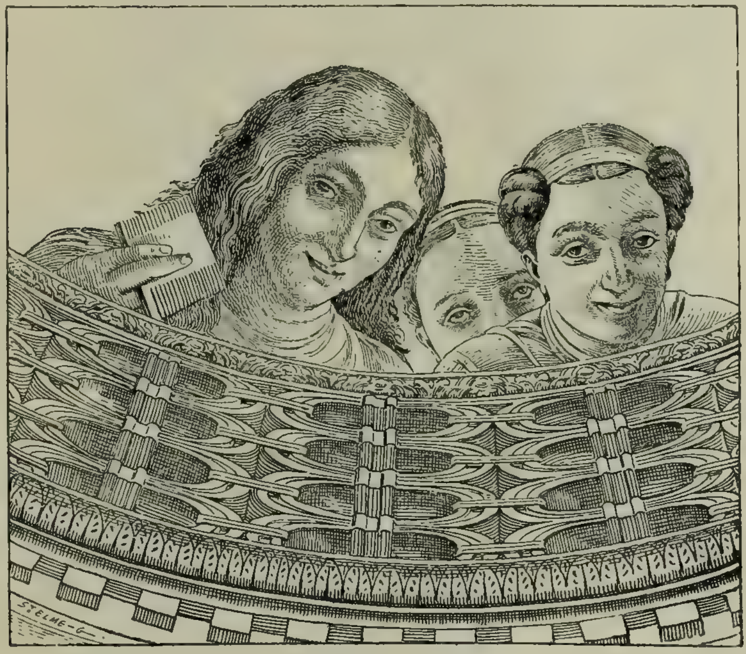
Entre temps, elle s'occupe des intérêts de sa fortune, cultive ses précieuses relations avec l'aristocratie florentine, et par là prépare le retour des siens dans leur patrie. Nous la voyons en outre occupée d'arrondir le terrain sur lequel s'élève sa maison, comme si elle avait deviné que, quelque quarante ans plus tard, son fils Philippe devait y édifier le plus somptueux des palais. Un trait de mœurs bien italien, c'est la présence dans cet intérieur, alors si modeste, d'une esclave, une Russe : vicieuse par condition, elle causait d'incessants ennuis à Alessandra; mais celle-ci n'avait pas le courage de s'en défaire, craignant que par ses médisances elle n'empêchât sa fille de se marier.

L'année 1458 réservait le coup le plus sensible à Alessandra : l'exil de ses fils fut prorogé d'une nouvelle période de vingt-cinq ans, et l'édifice si laborieusement élevé par cette mère vigilante s'écroula brusquement. L'année suivante vint mettre le comble à son affliction : son fils Matteo, son Benjamin, mourut subitement à Naples. La douleur de la mère fut déchirante, et cependant elle se fit violence dans ses lettres, dont l'éloquence, pour être plus contenue, n'en est que plus poignante. « Mon doux fils (« figliuol mio dolce »), écrit-elle à Philippe, j'ai appris comment, le 23 du mois dernier, il a plu à Celui qui me l'a donné de l'appeler à lui, en pleine connaissance et en bonne grâce,

avec tous les sacrements nécessaires à un bon et fidèle chrétien. J'ai éprouvé une amertume extrême d'être privée d'un tel fils, et il me semble que sa mort m'a causé un grand dommage, outre l'amour filial, et de même à vous deux, mes fils, qui êtes réduits à si petit nombre. Je loue et remercie le Seigneur de tout ce qui est sa volonté.... »

Nous aurons trop rarement, dans la littérature si savante et si froide du quinzième siècle, l'occasion de trouver de ces cris partis du cœur, pour ne pas nous féliciter d'avoir pu placer sous les yeux du lecteur quelques extraits de la correspondance d'Alessandra Strozzi.

Un mot encore avant de nous séparer de cette noble femme : la maison de banque dirigée à Naples par son fils prospéra rapidement, grâce à l'ardeur avec laquelle Philippe s'occupait de « rifare la sua casa »; avec les richesses vint la faveur du roi, qui obtint enfin de Laurent le Magnifique, lors du voyage de ce dernier à Naples, l'autorisation pour les exilés de rentrer dans leur patrie. Alessandra vivait encore (elle mourut en 1471, âgée de soixante-trois ans), et sa vie, tout entière consacrée aux soins de l'établissement de ses enfants, reçut le couronnement dont elle était digne : ce modèle des mères vit l'antique gloire des Strozzi refleurir de plus belle à Florence.



Un trio d'Italiennes au XVe siècle, d'après Mantegna. (Château de Mantoue.)

Essayons de grouper en tableau tous ces traits épars. Nous obtenons l'impression d'un état d'esprit des plus enviables, avec beaucoup de sérieux et cependant beaucoup de vivacité; le sentiment du devoir très développé; partout des efforts énergiques pour maintenir la prospérité acquise, avec cette conviction facilement acceptée que personne, dans l'Italie du quinzième siècle, ne saurait réunir les richesses vertigineuses conquises par les Romains de l'Empire sur l'univers subjugué. Dans ces existences si bien comprises, le travail alterne avec le plaisir, surtout avec les jouissances de l'esprit et de la vue, mais sans aller jusqu'aux raffinements morbides ou criminels de l'an-

cienne Rome. Point de centralisation anormale non plus, mais partout l'activité et la liberté. Enfin, pour me servir de l'éloquente et intraduisible maxime de Gœthe, partout « ce qu'il y avait de plus ancien conservé religieusement », partout « les nouveautés accueillies avec transport ».

II

Ces dispositions si heureuses devaient profiter en première ligne aux deux formes de l'activité intellectuelle que l'on s'accorde à considérer comme les plus élevées, parce que, exigeant le plus de désintéressement, elles répondent le mieux à ce qu'il y a de transcendant dans l'esprit humain : la littérature et l'art. De l'art, il en sera parlé assez longuement dans le présent travail pour que nous puissions, sans éprouver de scrupules, jeter un coup d'œil sur les destinées de la littérature pendant la période à laquelle est consacré ce premier volume[1]. Aussi bien les liens qui les rattachent l'un à l'autre sont-ils si étroits, l'influence de la littérature sur l'art est-elle d'ordinaire si profonde, les poètes se montrant invariablement en avance sur leurs confrères les artistes, que nul parmi mes lecteurs ne songera, j'en suis persuadé, à traiter de digression cet aperçu rapide.



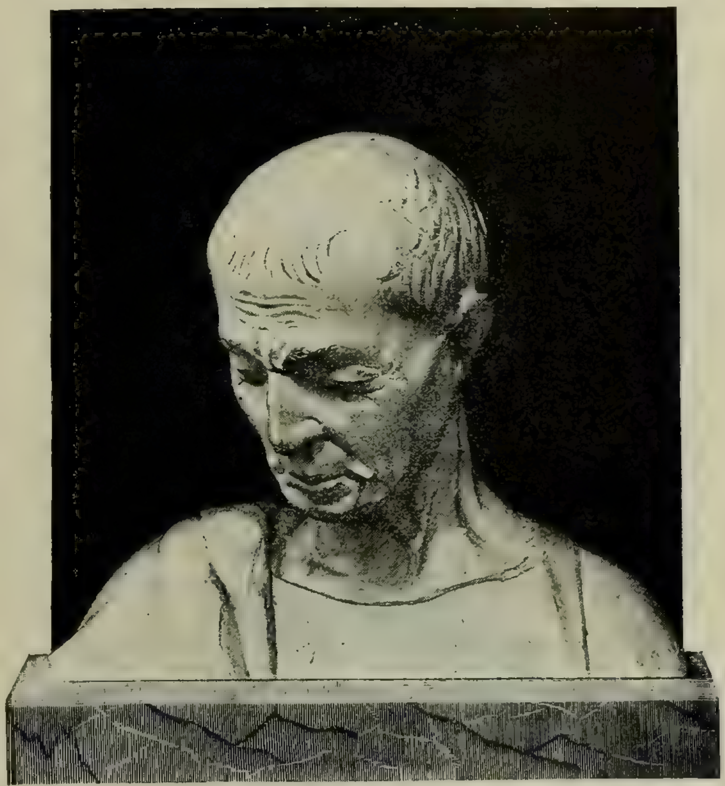
Une représentation théâtrale en Italie
au xve siècle.
(Tiré du « Térence » de 1497.)

La littérature italienne du quinzième siècle peut être envisagée à deux points de vue distincts : l'invention poétique et la perfection de la forme, d'une part; de l'autre, l'exégèse et la propagande philosophiques, morales ou scientifiques. Examiner la première de ces faces, c'est perdre bien des illusions. Par contre, on ne saurait priser trop haut les services rendus par les humanistes en tant que vulgarisateurs : ils ont fait l'éducation de la société moderne.

1. BIBLIOGRAPHIE : Tiraboschi, *Storia della Letteratura italiana.* — Ginguené, *Histoire littéraire de l'Italie.* — A. Chassang, *des Essais dramatiques imités de l'Antiquité au XIV*[e] *et au XV*[e] *siècle.* Paris, 1852. — Burckhardt, *Cultur*, édition Geiger. — Voigt, *die Wiederbelebung des classischen Alterthums*, 2[e] édit.; Leipzig, 1880-1881. — Symonds, *the Renaissance in Italy; the Revival of learning;* Londres, 1881. — G. Korting, *die Anfänge der Renaissance Litteratur in Italien*, t. I. Leipzig, 1884. — Mancini, *Vita di Leon Battista Alberti;* Florence, Sansoni, 1882 (voy. surtout le chapitre IX). — E. Müntz, *les Précurseurs de la Renaissance*, p. 104-125, 204-210, et *la Renaissance... au temps de Charles VIII*, p. 76-107.

Si pendant l'ère précédente l'imagination, sous toutes ses formes, avait débordé partout, puissante et tragique chez Dante, gracieuse et printanière chez Pétrarque, si le style narratif avait atteint à la perfection chez des prosateurs de la force de Villani et de Boccace, l'ère nouvelle se distingue avant tout par les facultés critiques.

Fécondée par son premier contact avec l'antiquité, la littérature italienne du quatorzième siècle avait, du premier bond, créé une langue irréprochable, souple, nette, colorée; de même, trouvant dans la sincérité de son enthousiasme la force nécessaire pour fondre en un tout harmonieux les éléments païens et les éléments chrétiens, elle avait évoqué un monde d'idées fortes et poétiques, aussi riche que rigoureusement classé.



Le Pogge, par Donatello, fragment. (Dôme de Florence.)

Au siècle suivant, les modèles classiques, on ne saurait le dissimuler, loin de seconder l'essor des esprits, le paralysent; ils pèsent du poids le plus lourd, non seulement sur les poètes, mais encore sur les historiens et les philosophes, qu'ils réduisent peu à peu au rôle de simples imitateurs. Rien qu'à comparer l'un à l'autre le début et la fin de ce siècle, le spectacle de la décadence est saisissant : s'il restait encore des trésors de sève et d'initiative chez des esprits de la trempe du Pogge, de Valla, d'Æneas Sylvius, chez leurs successeurs l'érudition tient lieu de toute indépendance et de toute vigueur. Un des premiers résultats de l'invasion classique fut la proscription de la langue nationale, de la langue vulgaire, comme les Italiens n'ont cessé de l'appeler. S'exprimer autrement qu'en latin, mais c'eût été un déshonneur pour n'importe quel humaniste! Une seule exception était permise : c'était en faveur du grec. Et cependant cette langue morte, instrument inappréciable en tant qu'organe scientifique, avait depuis longtemps perdu la souplesse et la fraîcheur nécessaires pour traduire la vivacité d'expressions de la société nouvelle; elle creusait en outre un abîme entre le monde des lettrés et la nation. L'erreur commise par les humanistes n'avait

rien que de généreux : ils se figuraient qu'ils pourraient ressusciter une civilisation éteinte. Excusons-les, pardonnons-leur : ils ont été les premières victimes de leurs illusions. Combien d'entre eux, écrivains de talent, sont aujourd'hui profondément oubliés, rien que pour s'être escrimés avec une langue qui n'était pas celle de la masse de leurs concitoyens !

Nous rencontrons donc tout d'abord une armée de grammairiens, de philologues, de rhétoriciens et de rhéteurs : gent qui, on le sait, ne fait son apparition qu'aux époques où la vigueur de l'esprit fléchit. Quant aux poètes — je parle des poètes de race et non des versificateurs, car rarement on a forgé telle quantité d'hexamètres, — c'est une éclipse complète, et Platon, s'il avait vécu au quinzième siècle, n'aurait pas eu besoin de les chasser de sa République idéale.



La duchesse Hippolyte de Calabre recevant l'hommage du *Novellino* de Masuccio.
(Fac-similé d'une gravure de 1492.)

Considérons d'abord les fictions en prose : l'énumération n'en sera pas longue. Quand nous aurons cité les *Facéties* du Pogge, le petit roman d'*Euryale et Lucrèce* par Æneas Sylvius, les *Nouvelles* de Masuccio de Salerne, et les premiers bégayements du théâtre italien vers la fin du siècle, nous en aurons épuisé la liste, ou peu s'en faut. Et encore le Pogge et Æneas Sylvius se sont-ils servis du latin, non de l'italien. C'est en latin également qu'est écrite la petite comédie de Léon Alberti Battista, célèbre, un instant, sous le titre de *Philodoxeos*. Je me hâte d'ajouter que son succès était dû à une mystification. Alberti la publia comme un ouvrage du poète romain Lepidus, et toute la critique contemporaine de l'admirer à ce titre. L'erreur ne fut dissipée qu'au bout d'une dizaine d'années, et le succès tomba immédiatement. Ainsi, faire passer une de leurs productions pour antique, telle était alors l'ambition suprême des poètes. L'intrigue se distingue d'ailleurs par sa simplicité extrême dans la plupart de ces compositions ; dans le *Philodoxeos*, un jeune Athénien modeste devient amoureux d'une jeune Romaine que convoite également un adversaire riche et audacieux : ce dernier essaye de l'enlever, mais enlève par erreur sa sœur, qu'il épouse au milieu du tumulte, tandis que le jeune homme modeste épouse l'objet de sa tendresse. C'est l'enfance de l'art.

Dans la poésie, plus de variété, en apparence du moins. Jamais, à nulle époque, à ne consulter que les titres de tant de poèmes interminables, se

chiffrant par des huit ou dix mille hexamètres, l'épopée n'aurait jeté aussi vif éclat. Ce ne sont que *Sforziades*, que *Borséides*, qu'*Hespérides* (la première, composée en l'honneur des Sforza, par François Philelphe; la seconde, un panégyrique de Borso d'Este, par Titus Strozzi; la dernière, la glorification de Sigismond Malatesta, par Basinio Basini), ou encore la *Feltria*, dans laquelle Porcellio de' Pandoni célèbre les hauts faits de son protecteur Frédéric de Montefeltro. Mais ces pastiches, encore rendus plus fastidieux par une basse flatterie, manquent aux conditions les plus élémentaires de la poésie épique, aussi complètement qu'y manque la *Henriade*, par exemple, et ce n'est pas peu dire. Rien ne se saurait imaginer de plus artificiel ni de plus vide.



Médaille de Politien.

Ces figures, si caractéristiques et si vivantes, de Sforza, de soldat de fortune devenu souverain d'un puissant État, ou du païen Sigismond Malatesta bravant les foudres de l'Église et tenant tête à l'Italie coalisée, ces héros si généreux ou ces criminels audacieux, n'avoir inspiré que les froides et plates élucubrations de courtisans payés à la tâche, quelle pitié! On se sent pris d'indulgence, devant une impuissance pareille, pour les épopées consacrées à l'antiquité classique. Du moins l'*Africa* de Pétrarque abonde-t-elle en vers éloquents, qui soutiennent le récit des exploits du héros, Scipion l'Africain. C'est également par ses strophes d'une suavité exquise que se sauve la fameuse *Giostra* de Politien. Mais ici encore, voyez à quel point les souvenirs de l'antiquité font perdre de vue les hommes et les choses du temps! Politien avait pris la plume pour célébrer la Joute, « Giostra », de 1468, dont le vainqueur était Julien de Médicis. Or, dès le début, la mythologie enveloppe et envahit le thème choisi par le chanteur attitré de la maison de Médicis : Julien, insensible jusqu'alors aux séductions de l'Amour, se rend à la chasse, comme un autre Hippolyte; une biche blanche d'une beauté parfaite excite son admiration; quittant ses compagnons, il s'élance à sa poursuite, s'égare, se fatigue, jusqu'au moment où la biche blanche, se transformant en nymphe, lui adresse le plus éloquent discours. De là le poète passe à la description de la cour de Vénus dans l'île de Chypre; il nous peint la beauté de la déesse, celle de ses nymphes, célèbre la richesse de son palais, raconte les amours de Jupiter; bref, s'étend avec tant de complaisance sur tous ces hors-d'œuvre charmants, que le poème s'arrête brusquement, au bout de 1368 vers, avant même que nous ayons eu la satisfaction de voir entrer dans la lice le bouillant Julien.

Nous touchons d'ailleurs au moment où le charme se rompt et où la langue italienne, grâce à l'initiative des Médicis, recouvre une partie de ses droits.

Comme pendant aux épopées prolixes et vides, un déluge d'épigrammes et d'élégies, d'épîtres et de satires, de tragédies et de comédies, composées sur tous les thèmes antiques possibles, et à l'aide de tous les mètres connus. Ce n'est pas que le talent y fasse défaut; si la note élégiaque n'est pas le fait des humanistes, gens d'ordinaire excessivement pratiques, en revanche ils savent aiguiser l'épigramme avec une perfidie consommée. Mais est-il rien qui nuise plus à la sincérité, à la spontanéité de l'inspiration, que l'emploi incessant de formules vieilles de douze ou de quinze siècles, d'un vocabulaire irrévo-



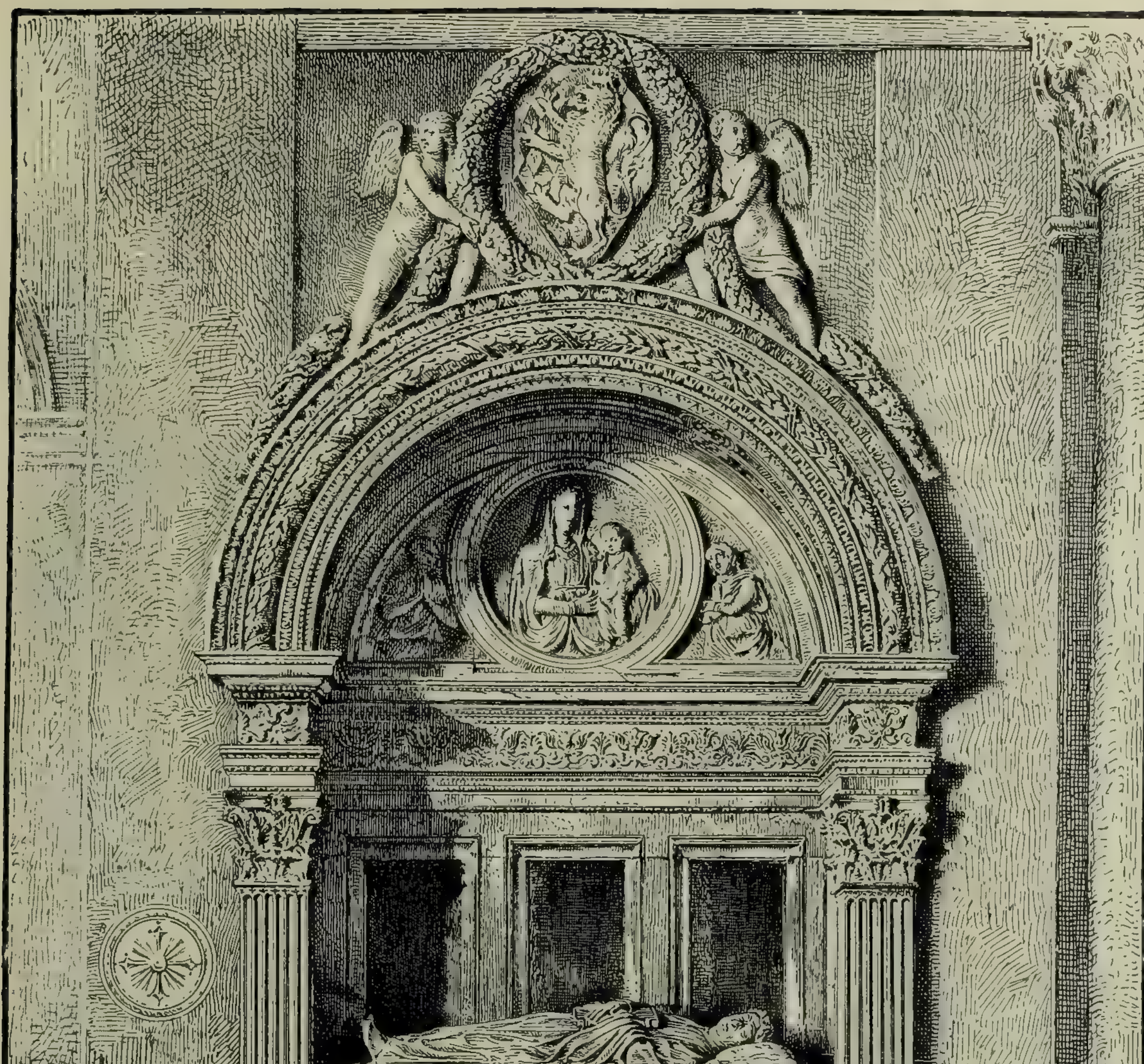
Médaille de Victorin de Feltre, par Pisanello.



Médaille de Guarino de Vérone, par Matteo de' Pasti.

cablement fixé, d'images toutes empruntées au passé! Ne dirait-on pas une fresque dont l'auteur se serait imposé pour règle de ne faire usage que de couleurs trouvées dans les ruines de Pompéi!

Si du domaine de la fiction on passe à celui de l'histoire, immédiatement l'humanisme se relève dans notre estime. A côté du travail énorme qu'il a réalisé en discutant et en commentant les textes anciens, il s'est appliqué, avec plus d'ardeur peut-être que de succès, à retracer les annales contemporaines (je ne parle pas des historiographes proprement dits, tels que Porcellio, dans ses Commentaires sur les guerres du royaume de Naples pendant les années 1452 et 1453, ou Pontano, dans son Histoire des guerres du roi Ferdinand). Léonard Bruni, le Pogge, Æneas Sylvius, Decembrio, Platina et plusieurs autres ont raconté avec indépendance et élévation les luttes de leur temps, caractérisé leurs acteurs, analysé leurs causes politiques et morales. L'*Histoire de la République florentine*, les *Commentaires* d'Æneas, ses grands traités historiques et géographiques sur les principales contrées de l'Europe, les *Vies des Papes* de Platina, s'ils n'ont pas la naïveté des chroniques de Villani ou de Froissart, s'ils ne sont pas spirituels et profonds comme celles de notre Commynes, se distinguent parfois par la chaleur et l'émotion. Puis, peu à peu, dans la



UN TOMBEAU D'HUMANISTE AU XVe SIÈCLE. MAUSOLÉE DE LÉONARD BRUNI, PAR BERNARD ROSSELLINO.
(ÉGLISE SANTA CROCE, A FLORENCE.)

préoccupation de calquer les modèles anciens — et à quel point l'emploi même du latin ne favorisait-il pas de pareilles tendances! — la sincérité disparaît et il ne reste qu'un culte à outrance de la forme. Tel est le cas de l'historien Bernard Ruccellai, le beau-frère de Laurent le Magnifique : à force de vouloir imiter Salluste, il perd de vue son sujet, cependant si propre à l'inspirer, l'Expédition de Charles VIII en Italie, *De Bello italico*.

Tous ces ouvrages sont d'ailleurs écrits en latin; quant aux chroniques écrites en italien, elles servent tout au plus à témoigner de la dégénérescence de la langue nationale, abandonnée par tous les écrivains de talent.

Le jugement porté sur les historiens peut s'appliquer à leurs confrères les orateurs : eux aussi eussent pu s'élever très haut s'ils avaient consenti à cultiver la langue nationale. J'ose à peine formuler une réserve analogue en ce qui touche les épistolographes, tant, malgré l'insuffisance de l'instrument dont ils se servent, on trouve chez eux d'aisance, de vivacité et d'esprit.

Mais le triomphe du quinzième siècle, qui ici encore se trouve débiteur de Pétrarque, l'initiateur par excellence, c'est la littérature d'édification, je parle d'édification morale autant que d'édification religieuse. Les humanistes étaient avant tout des précepteurs hors ligne : Vittorino de Feltre et Guarino de Vérone (voyez les portraits de la page 24) ont élevé des dynasties de princes, les marquis de Mantoue, le duc d'Urbin, Lionel d'Este, les initiant à toutes les vertus en même temps qu'aux plus hautes jouissances de l'esprit; un essaim d'élèves accourus de près et de loin, et jusque du fond du Portugal ou de la Hongrie, se pressaient autour de leur chaire, recueillant avec ardeur la bonne semence, qu'ils allaient ensuite répandre en tous lieux. Chez Léon-Baptiste Alberti également, le moraliste fait souvent oublier l'artiste, tant il a mis d'observations sagaces et généreuses dans ses Traités sur la Famille, sur la Tranquillité d'âme et sur tant d'autres problèmes de morale.

Et quel spectacle radieux lorsque, quittant la pédagogie, on aborde la haute spéculation philosophique! Quels efforts épiques chez les Grecs Gémiste Pléthon et Bessarion, chez Marsile Ficin, chez les Médicis, pour faire triompher les sublimes doctrines de Platon! C'est ici véritablement que le Concile latino-grec réuni à Florence en 1439 et la prise de Constantinople (sans action aucune sur l'art, car qu'auraient pu apprendre aux Italiens du quinzième siècle les artistes grecs — c'est-à-dire byzantins — de leur temps?) ont été les points de départ d'une des révolutions les plus profondes de l'esprit humain. En inondant l'Italie, et dans la suite l'Europe entière, de représentants souvent bien indignes — mais qu'importe cette indignité, lorsqu'il s'agit du triomphe des idées! — elles ont ouvert un monde de jouissances nouvelles, exalté les plus

nobles aspirations, donné à la Renaissance ce caractère de haut spiritualisme qui est encore, somme toute, le plus pur de sa gloire.

C'est à cette dernière étape de l'humanisme qu'il faut nous attacher, pour nous rendre compte de l'influence que la littérature du quinzième siècle a exercée sur l'art contemporain.

Si rien n'est plus rare que de voir un artiste du temps demander des inspirations à un poète — on aimait autant remonter tout de suite à la source, c'est-à-dire à l'antiquité, ou bien s'adresser aux grands poètes de l'âge précédent, à Dante et à Pétrarque, — en revanche, l'action progressive de la philosophie néo-platonicienne ne saurait être prisée trop haut. C'est elle qui a détaché peu à peu les esprits de la contemplation de la réalité pour les transporter dans des régions supérieures; c'est elle qui a mis la flamme et l'éloquence à la place des pratiques d'observation minutieuse, ou des généralisations encore si timides propres aux Primitifs; c'est elle qui a fait de l'École italienne, si profondément réaliste au début du quinzième siècle, du moins si on la considère en bloc, une École d'idéalistes; c'est elle, en un mot, qui a frayé les voies à Léonard de Vinci, à Michel-Ange et à Raphaël.

III

Vis-à-vis de certaines époques, étudier l'histoire des arts, c'est uniquement poursuivre la solution de problèmes d'esthétique, apprécier les tours de force de l'ébauchoir ou de la brosse, s'extasier devant le fini de tableaux de cabinet. Pour l'Italie de la Renaissance, au contraire, c'est toucher aux suprêmes questions de la morale, de la philosophie, de la religion et de la vie nationale (quelque détournée que soit parfois la forme sous laquelle celles-ci se produisent). D'après le mot d'un penseur illustre, c'est emplir son esprit et son cœur, si larges qu'ils soient, des idées les plus généreuses et des images les plus sublimes. A côté de ces morceaux de haut style, dans lesquels l'artiste poursuit l'idéal le plus élevé, l'art italien accorde une place aux œuvres qui reflètent les mille péripéties de la vie de famille et les conquêtes de cette ère si attachante.

Les grands courants qui ont assuré aux Italiens du quinzième siècle leur suprématie ne sont toutefois ni la ferveur du sentiment religieux, ni la vivacité du patriotisme. Si ces sentiments n'ont pas subi une éclipse aussi complète que les détracteurs de la Renaissance l'ont soutenu, ils n'avaient du moins plus la même puissance qu'au moyen âge. Qui sait? Peut-être en s'atténuant rendirent-ils plus de liberté aux imaginations (la Muse de l'inspiration est si

capricieuse!), et l'esprit traduisit-il avec plus d'éclat des impressions qui ne l'absorbaient plus tout entier. Il restait, en tout cas, assez de convictions religieuses et assez de vertus publiques ou privées pour mettre dans les œuvres des Primitifs la sincérité, l'émotion ou la fierté que nous ne nous lasserons pas d'admirer en elles. Je n'en veux pour preuve que les madones si recueillies de Fra Angelico et du Pérugin, les poignants drames de la Passion de Donatello, les adolescents à la tournure si martiale de Benozzo Gozzoli ou de Piero della Francesca, tout un monde de créations idéales qui nous fait voir l'humanité en beau.



Jeune page italien du xv[e] siècle.
(D'après le *Jeu de cartes d'Italie.*)

En se tempérant, la piété et le patriotisme livrèrent passage à d'autres sentiments, plus profanes, il est vrai, mais qui profitèrent plus directement aux arts : l'amour de la magnificence et de la gloire, le culte des jouissances de l'esprit et des belles formes, l'enthousiasme d'une génération retrouvant, après tant de siècles, le secret de rendre les effets de la nature, de lutter avec elle, de la surpasser; c'est leur grand mot : « naturam vincere ». Si nous y joignons la jeunesse et la fraîcheur dans les idées, le talent de donner à toutes les productions de l'art un parfum de grâce, un cachet souverain de finesse et de distinction, d'évoquer un monde éminemment poétique et digne de sympathie, nous aurons indiqué les causes du charme irrésistible qu'exerce la Renaissance à ses débuts.

Un Grec du siècle de Périclès ne serait pas mort en paix s'il n'avait pas eu le bonheur de voir auparavant le Jupiter Olympien de Phidias : dans l'Italie du quinzième siècle, le tableau du maître à la mode faisait courir la cité entière.

Et dans toutes ces jouissances, nulle précipitation, nulle fièvre, comme aujourd'hui; la santé est si robuste, l'esprit si bien pondéré, que l'enthousiasme naît sans excitation artificielle.

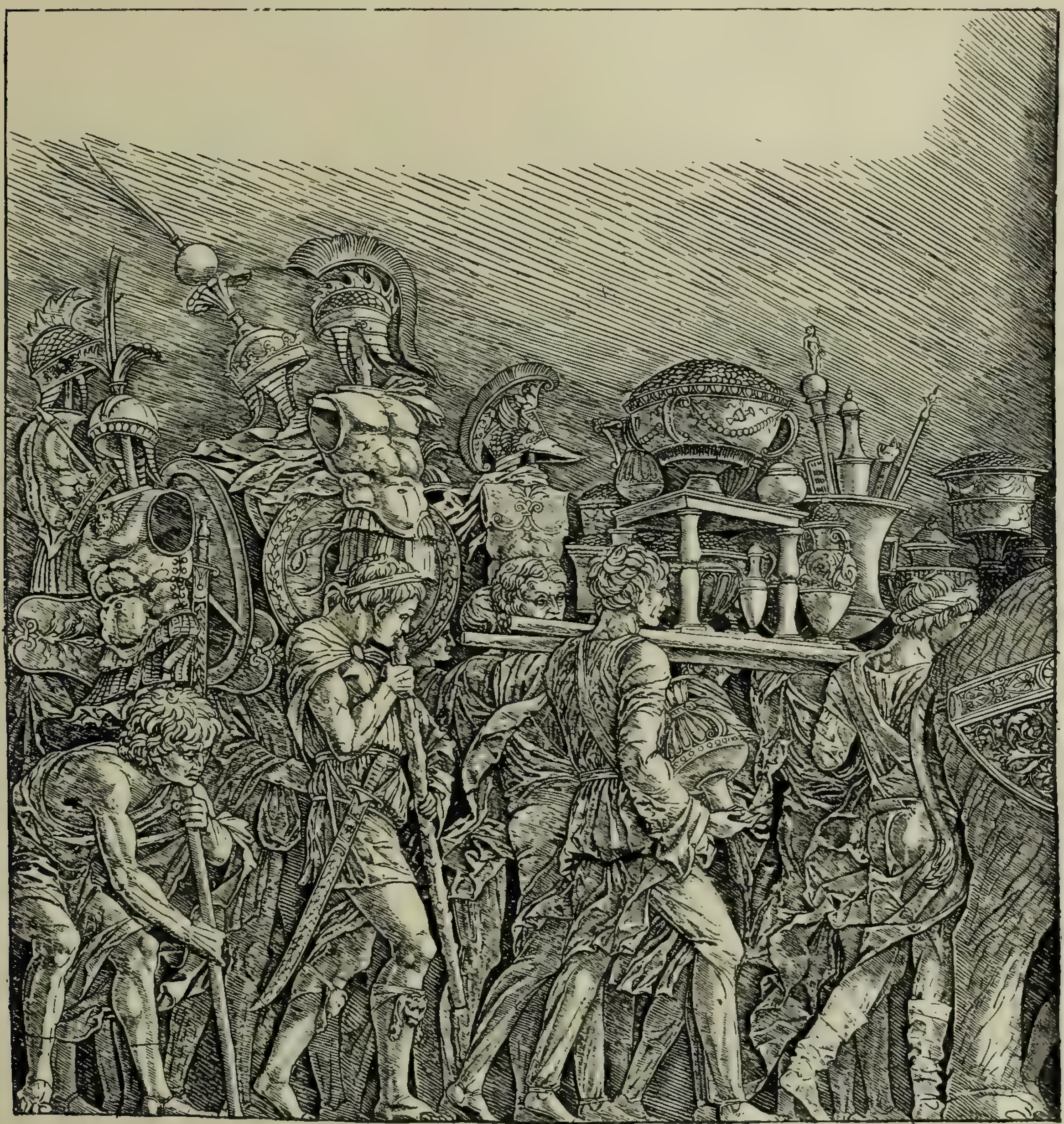
Dans son livre aujourd'hui classique [1], Jacques Burckhardt a montré excellemment comment la gloriole, une des formes de l'ambition personnelle aussi bien

1. *Die Cultur der Renaissance in Italien;* 4[e] édition, publiée par les soins de Louis Geiger. Leipzig, 1885. Une traduction faite sur la deuxième édition allemande a paru en 1885 à la librairie Plon, sous le titre de *la Civilisation en Italie au temps de la Renaissance.*



Tête d'enfant. Fac-similé d'un dessin de Lorenzo di Credi (Musée du Louvre).

que de l'esprit municipal ou du patriotisme, et une des conséquences directes de l'esprit d'individualisme qui se développait alors avec tant d'énergie, a été la source de cette activité sans pareille. Ces générations si vivantes et si généreuses ne pouvaient se résoudre à mourir tout entières; elles se révoltent à



Le Triomphe de Jules César (fragment). Fac-similé de la gravure de Mantegna.

cette pensée amère; elles luttent pour laisser ici bas une trace de leur passage, pour dérober quelque parcelle de l'immortalité qu'elles entrevoient par delà le tombeau; elles invoquent la brillante déesse chantée par Pétrarque, la Renommée, la « Fama » :

Che trae l' uom di sepolcro e' n vita il serva [1].

La vue de la civilisation antique qui, après une éclipse dix fois séculaire,

1. « Qui tire l'homme du sépulcre et le maintient en vie. » (*Triomphe de la Renommée*, ch. I.)

brillait de nouveau du plus vif éclat, ne pouvait que dilater les cœurs, enflammer les imaginations. Vivre ainsi à travers les âges, transmettre son nom aux générations les plus reculées, quelle tentation au sortir du régime d'humilité imposé par le christianisme primitif! Le moyen âge avait proscrit, comme un acte d'idolâtrie, l'érection de statues aux contemporains (Philippe le Bel en avait fait formellement un crime à son ennemi le pape Boniface VIII) : désormais places publiques et cathédrales se peuplent d'effigies monumentales. Exemples : quatorzième siècle : statues équestres des Scaliger à Vérone, de Barnabo Visconti à Milan, de Giantedesco (1395), par Jacopo della Quercia, à Sienne, de Pierre Farnese, par Jacopo Orcagna, à la cathédrale de Florence; quinzième siècle : statues en marbre ou en bronze de Martin V au dôme de Milan, de Nicolas d'Este et de son fils Borso (1454) à Ferrare, de Gattamelata à Padoue, de Paul II à Pérouse, du Colleone à Venise; statues peintes à fresque de Giovanni Acuto et de Nicolas de Tolentino, au dôme de Florence; projet formé en 1435, par les citoyens de Rome, d'élever au Capitole une statue équestre en marbre au cardinal Jean Vitelleschi, avec l'inscription : « Tertio ab Romulo Romanae Urbis parenti »[1]. (Je laisse de côté les statues placées sur les tombeaux.) A défaut de statue, on se contentera d'un buste ou d'un portrait peint. Le moyen, pour le moins fortuné, de résister aux sollicitations de son ami le médailleur, et de ne pas du moins faire couler son effigie en bronze, comme on fait aujourd'hui faire sa photographie! Si la ressemblance n'est pas garantie, du moins est-on sûr de passer à la postérité et de faire figure un jour, fût-ce sous des traits embellis et une forme idéale. Le nombre des personnages qui ont pris soin de nous léguer ainsi leur profil s'élève certainement au total respectable de quatre cents, pour la période comprise entre 1440, époque vers laquelle les premières médailles firent leur apparition, et 1500 (et encore ne comprenons-nous pas dans ce chiffre les monnaies, que l'on commença de nouveau à orner du portrait du souverain, usage remis en honneur par un Visconti, héritier d'une race de Titans[2]). Sur ces médailles se déroulaient les inscriptions les plus pompeuses, autre emprunt fait à l'antiquité : « Ob Italiam ac fidem restitutam », « Parcere subjectis et debellare superbos » (médailles



La première monnaie moderne à effigie.
Livre de J. Galéas Visconti.

1. Reumont, *Geschichte der Stadt Rom*, t. III, p. 95. Ce projet n'eut pas de suite.

2. Je veux parler de Jean Galéas Visconti, duc de Milan de 1395 à 1402 (livre en argent publiée par les frères Gnecchi, — *le Monete di Milano*, 1884, pl. VIII). Puis cet usage retombe en désuétude jusque vers le milieu du quinzième siècle. Dans une lettre du 1er février 1446,

du duc de Calabre), etc. Vers le milieu du quinzième siècle, jusque dans les familles bourgeoises les plus modestes, on prit l'habitude de faire mouler le visage des morts et de conserver précieusement ces bustes, qui occupèrent une place d'honneur sur les cheminées et au-dessus des portes des appartements.

Les peintres, en courtisans habiles, ne voulurent pas rester en arrière des sculpteurs et des médailleurs : bientôt les Benozzo Gozzoli, les Piero della Francesca, les Filippino Lippi, les Botticelli, suivis de l'immense majorité de leurs confrères, introduisirent les portraits de leurs protecteurs ou de leurs amis dans les scènes de l'histoire sainte ou de l'histoire profane. Les Médicis figurent tour à tour au Campo Santo de Pise, au Carmine de Florence et dans la chapelle de leur palais, comme patriarches, comme spectateurs de la construction de la tour de Babel, de l'Adoration des Mages, comme témoins des miracles de saint Pierre et de saint Paul.



La Glorification du roi Alphonse de Naples, par Cristoforo di Geremia.

La forme de glorification que le quinzième siècle affectionnait, incité très certainement par les fameux *Trionfi* de Pétrarque, c'est le Triomphe : un cortège se déroulant avec toute la pompe de l'antique Rome et le héros trônant sur un char, entre des personnages réels ou des figures allégoriques. (L'apothéose, si populaire chez les Romains de l'Empire, demeure à peu près inconnue à la Renaissance.) Le Triomphe finit par tout envahir. Dans la peinture, l'*Adoration des Mages* elle-même n'en est qu'une forme détournée, un prétexte pour déployer toutes les pompes des cours orientales. Dans la littérature, il donne naissance à un genre particulier, que Laurent le Magnifique cultiva un des premiers dans son *Triomphe de Bacchus et d'Ariadne*, et qui nous a valu le *Triomphe de la Calomnie* (d'après Lucien), par Bernard Ruccellai, beau-frère de Laurent, le *Triomphe de Pâris et d'Hélène*, le *Triomphe d'Amour et de Jalousie*, le *Triomphe des Trois Parques*, etc., etc. On mit en « Triomphe » jusqu'aux *Quatre Temps*, jusqu'aux *Quatre Sciences mathématiques*, jusqu'aux *Quatre Tempéraments*.

Sous l'empire de la gloriole, le quinzième siècle ne se contenta pas de s'adresser

Flavio Biondo félicite Lionel d'Este d'avoir fait graver son portrait sur ses monnaies. (Voigt, *die Wiederbelebung des classischen Alterthums*, 2e édit., t. I, p. 567.)

Le 25 janvier 1463, François Sforza parle de la pièce de 2 ducats frappée « colla nostra testa », et il ordonne d'en frapper dix mille de la même « stampa ». (Lettre inédite en ma possession.)

On voit par ces exemples combien est erronée l'assertion de J. Friedlænder, affirmant qu'avant Sixte IV (1471-1484) les monnaies des princes italiens ne portaient pas d'effigies. (*Die geprägten italienischen Medaillen des XVten Jahrhunderts;* Berlin, 1883, p. 7.)

à la postérité, il voulut remonter aussi haut que possible dans le passé. Plus de famille qui ne cherchât à se rattacher à quelque tribu de l'ancienne Rome, plus de ville qui ne se découvrît un fondateur parmi les héros de l'antiquité. Qu'étaient les poudreux parchemins du moyen âge, quand on pouvait espérer de trouver des lettres de noblesse tracées sur le marbre en beaux caractères lapidaires? Le souvenir des grands hommes dégénéra en véritable culte : En 1396, le gouvernement florentin résolut subitement d'élever des monuments à Accorso, à Dante, à Pétrarque, à Zanobi della Strada. Vers le milieu du siècle suivant, Andrea del Castagno fut chargé de peindre à la villa Carducci les portraits de Dante, de Pétrarque, de Boccace, de J. Acciajuolo (aujourd'hui au musée



Le Triomphe du duc de Calabre.



Le Triomphe du cardinal Scarampi.

national de Florence). Plus tard encore, comme si Florence ne comptait point parmi les citoyens vivants assez de génies impérissables, elle éprouva le besoin d'orner la cathédrale du cénotaphe de Giotto, mort depuis cent cinquante ans. Mantoue et Côme tinrent à honorer par des statues les écrivains qui les avaient illustrées dans l'antiquité, Virgile, les deux Pline; Padoue montrait avec orgueil les ossements de Tite-Live, et le roi Alphonse de Naples considéra comme un honneur sans prix de recevoir, à titre de relique, un bras de l'historien[1]. Partout les portraits des douze Césars, qui jamais, même dans l'antiquité, n'avaient joui de pareil prestige. Faute d'une effigie peinte ou sculptée, les parents s'efforceront du moins d'avoir toujours présents à la mémoire ces glorieux souvenirs, en donnant à leurs enfants des noms illustres dans l'antiquité : le frère du sculpteur Giacomo della Quercia portait celui de Priam, sa mère celui d'Hélène, un de ses légataires celui de Castor; le Soddoma baptisa son fils du nom d'Apelle; les filles du fameux condottiere Colleone s'appelaient Médée et Cassandre. Les Lucrèce, les Hercule, les César, les Alexandre pullulaient; toute une pléiade d'artistes devint célèbre sous des noms d'emprunt : Aristote, Pyrgotèle, Philarète, Lysippe, Varron, Tite-Live de Ferrare, Anchise de Bologne.

1. Voy. *Les Arts à la cour des Papes*, t. III, p. 3-5.

Le besoin de pompe ou, à son défaut, d'élégance, de distinction, cette intervention incessante de l'art, éclatent dans les plus petites comme dans les plus grandes choses, dans les événements marquants de la vie privée comme dans



Statue équestre de Gattamelata, par Donatello, à Padoue.

les fastes de l'histoire politique ou religieuse. C'est de l'art que relèvent invariablement les distinctions ou les récompenses accordées par un souverain à un souverain, par un gouvernement à un général, à un homme d'État, à un savant ou à un littérateur, qui a bien mérité de la patrie. A la cour de Rome, la remise de l'épée d'honneur (« stocco benedetto »), du béret (« berettone »), de la rose d'or, donne lieu chaque année à des cérémonies brillantes. Les Florentins

veulent-ils témoigner leur gratitude à Frédéric d'Urbin pour la prise de Volterra, ils lui offrent un heaume d'argent ciselé par Pollajuolo; de même que pour immortaliser le souvenir du Pogge, chancelier de leur République, ils autorisent ses fils à faire peindre son portrait dans une des salles du vieux Palais. Cosme de Médicis, pour récompenser les Vénitiens de leur hospitalité, leur fait construire une bibliothèque, tandis qu'il reçoit à son tour de son allié François Sforza, comme prix de ses services, un beau palais situé à Milan. Le marquis Louis de Gonzague, désirant remercier les Florentins de lui avoir confié le commandement de leur armée, entreprend de faire construire à ses frais le chœur de leur église de l'Annonciation, et charge L.-B. Alberti de préparer les plans du travail (1449). Le petit-fils de Louis, le marquis Jean François II, pour s'acquitter d'un vœu fait pendant les angoisses de la bataille de Fornoue, confie à Mantegna la peinture de cet ex-voto, qui, devenu célèbre sous le nom de *Madone de la Victoire*, est aujourd'hui un des joyaux du Louvre. Puis ce sont des fêtes sans nombre, entrées triomphales, banquets, joutes, courses de chevaux barbes, représentations de mystères ou de comédies à l'antique, processions pour implorer les faveurs du ciel ou pour l'en remercier, pose de la première pierre après un horoscope favorable : un régal de tous les instants pour l'esprit et pour les yeux, une prime sans cesse renouvelée au profit de tous ceux qui de près ou de loin touchent à l'art, décorateurs, tapissiers, costumiers, brodeurs et orfèvres aussi bien que peintres et sculpteurs.

L'Église — prélats, supérieurs de couvents, et jusqu'aux recteurs des plus pauvres paroisses — ne déploie pas moins d'ardeur. Devant ses efforts, l'esprit se reporte aux pratiques de la Grèce antique : « Il y avait », dit Émeric David dans un ouvrage trop peu consulté aujourd'hui et dans lequel il a formulé, en un langage déclamatoire, il est vrai, quelques-unes des lois de l'histoire des arts, « il y avait un nombre infini de prêtres, de prêtresses, de temples et de dieux rivaux.... On sent combien cet intérêt personnel établit d'émulation relativement à la décoration des temples et à la pompe des fêtes religieuses[1]. » Ne voyons-nous pas de même le sanctuaire de Lorette, la cathédrale d'Orvieto, la chartreuse de Pavie, la basilique de Saint-Antoine de Padoue, se disputer les artistes les plus célèbres, rivaliser de luxe et d'éclat.

Pour ce siècle insatiable des jouissances de la vue, l'art n'était pas seulement un instrument de glorification, mais encore une arme de combat; on trouvera plus loin des détails sur le rôle de la caricature monumentale pendant le quinzième siècle. L'exécution d'une suite de médailles représentant la série des ducs de Milan, avec sa propre effigie au bout, fut un des

1. *Recherches sur l'Art statuaire;* Paris, 1805, p. 92.

artifices auxquels Ludovic le More recourut pour effacer le souvenir de son usurpation [1].

En veut-on aux morts, c'est encore aux œuvres d'art que l'on s'attaque : après la révolution de 1494, le nouveau gouvernement florentin, pour flétrir la mémoire du grand Cosme de Médicis, donna l'ordre d'effacer sur son tombeau l'inscription *Cosmæ Medici Patri Patriæ*, « vu qu'il méritait le titre de tyran, plutôt que celui de Père de la Patrie [2] ».

Hésitera-t-on, après de telles preuves, à donner raison à un historien de la Renaissance quand il affirme que, si les méthodes scientifiques régissent aujourd'hui notre manière de penser, pendant la Renaissance l'art exerçait une influence et un contrôle analogues. « Non seulement, dit-il, chaque branche des beaux-arts était cultivée avec un singulier succès, non seulement le génie était absorbé, dans une large mesure, par la peinture, la sculpture et l'architecture, mais l'impulsion esthétique était infiniment plus subtile et plus répandue que ne l'impliquerait l'assertion que nous venons d'émettre. Elle dominait les Italiens dans le centre même de leur vitalité intellectuelle, imposant ses lois à toutes les manifestations de leur pensée et de leurs sentiments, de telle sorte que leurs erreurs ou imperfections mêmes peuvent être attribuées en grande partie à l'impuissance où ils étaient d'abandonner le point de vue esthétique [3]. »

L'Italie d'alors, riche, brillante, mondaine, hospitalière, n'offrait aucun trait de ressemblance avec l'Italie de nos jours, préoccupée avant tout de reconquérir son unité et de refaire ses finances. Avoir en même temps la curiosité qui donne naissance aux fantaisies, et la fortune qui permet de les satisfaire, quelle volupté à rendre jaloux les dieux! Les fêtes destinées à éblouir la vue — banquets, tournois, entrées triomphales, solennités religieuses (nous consacrerons une notice spéciale à cette forme de l'art) — n'étaient rien encore au prix des fêtes s'adressant à l'esprit : le concours de poésie institué par L.-B. Alberti, les concours d'art internationaux, tels que ceux des portes du Baptistère de Florence ou de la coupole de Sainte-Marie des Fleurs, jugés par les chefs de l'État, les panégyriques prononcés aux funérailles de Pomponio Leto, entre autres, et se renouvelant à chaque anniversaire, sont restés fameux à juste titre.

Voici, d'une manière sommaire, la place faite à l'art dans la classe moyenne : il faut à chaque ménage un coffre de mariage (« il cassone » ou « il forziere ») finement sculpté ou richement enluminé; des bijoux que les Ghiberti, les Verrocchio, les Ghirlandajo ne dédaigneront pas de ciseler; l'argenterie; la Madone

1. Armand, *Les Médailleurs italiens des quinzième et seizième siècles*, t. III, p. 40-41.
2. *Les Précurseurs de la Renaissance*, p. 218.
3. Symonds, *Renaissance in Italy : Fine arts;* Londres, 1882, p. 1-2.

peinte pour la chambre nuptiale; le livre d'heures dans lequel les plus humbles placeront, à défaut de miniature, une estampe originale de Mantegna ou de Mocetto; puis les portraits sous toutes les formes possibles : médailles de bronze, peintures, bustes en marbre; enfin, pour couronner l'existence terrestre, le tombeau, qui tend de plus en plus à devenir un monument.

Dans une famille aussi cruellement frappée que ces Strozzi dont nous avons tout à l'heure raconté les infortunes, l'amour du luxe et l'encouragement tradi-



Les Médicis spectateurs de la Construction de la Tour de Babel. Fresque de Benozzo Gozzoli, au Campo Santo de Pise.

tionnel des artistes se trouvaient forcément entravés pendant cette longue période d'épreuves. Lorsque Alessandra Strozzi mourut, elle laissa une garde-robe des plus modestes, presque toute composée de vêtements noirs, qu'elle ordonna de distribuer aux pauvres, « per l'amore di Dio » [1], contrairement aux habitudes de ses contemporains, qui léguaient leurs habits à leurs parents ou amis, comme on lègue aujourd'hui un objet précieux. Cependant, à l'occasion, Alessandra et les siens savaient s'adresser aux maîtres les plus distingués, comme le prouvent les commandes faites par Marc Parenti, en 1447, lors de son mariage avec Catherine Strozzi : la chambre nuptiale fut ornée par ses soins d'un miroir du prix de 50 florins d'or (environ 2500 francs de notre monnaie); de deux coffres dorés et peints par le fameux Domenico Veneziano, également du prix de 50 flo-

1. Guasti, p. 610.

rins; d'une Madone en relief enluminée par Stefano di Francesco. Un peu plus tard, Parenti y ajouta, pour y placer la Vierge, un tabernacle en bois « all' antica », sculpté par Giuliano da Majano (le frère de Benedetto da Majano, le futur architecte du palais Strozzi), puis doré et enluminé par le propre frère de Masaccio [1].

En décrivant le faste des princes et le luxe des particuliers, il faut bien se garder de confondre ces entreprises, auxquelles la vanité avait d'ordinaire plus



Les Médicis spectateurs de la Construction de la Tour de Babel. Fresque de Benozzo Gozzoli, au Campo Santo de Pise.

de part que le goût, avec le culte du beau. Si les arts somptuaires ressortissent au domaine de l'art — et sur ce point je serai le premier à protester contre l'intolérance de l'ancienne critique académique — ils sont loin d'en être une des expressions les plus élevées. Pour affiner la forme, pour réaliser les problèmes d'esthétique transcendante, point n'est besoin de riches étoffes de soie, d'or, de joyaux, d'inventions subtiles et maladives, plus propres à rappeler les Romains blasés de la décadence que la libre et sobre Grèce. Le poète Lucrèce nous montre quelque part ces sages qui à peu de frais se procurent de hautes jouissances :

Non magnis opibus jucunde corpora curant [2].

1. Guasti, p. XXVII, 21, 22.
2. *De Natura rerum*, liv. II, v. 31.

C'est ainsi que des pays très pauvres, comme l'Ombrie, ont su donner à leurs créations la distinction ou la puissance que poursuivaient en vain les opulentes cités de Naples ou de Gênes. Le propre des écoles fortement constituées est en effet de créer à peu de frais les modèles les plus parfaits, et cette science des belles lignes ou des couleurs harmonieuses, que nous rencontrons chez certaines d'entre elles, est en même temps l'indice d'un goût très sûr et d'un ardent amour du beau chez les populations au milieu desquelles elles ont pris naissance; car, pour apprécier des maîtres qui ont renoncé à éblouir par la richesse, il faut véritablement aimer l'art pour l'art.

Mais de même qu'il importe de proclamer la dignité de ces formes supérieures de l'art, dans lesquelles s'incarne une pensée ou une passion, vis-à-vis de ces branches accessoires, d'ailleurs si intéressantes, que l'on appelle aujourd'hui le domaine de la curiosité (d'aucuns se servent du terme peu euphonique de « bibelot »), de même il faut se garder de croire que l'habileté dans le maniement du pinceau ou de l'ébauchoir, que les qualités purement techniques suffisent pour faire une nation artiste et une École vivante. Nous devons réserver notre suprême admiration pour ces nations ou pour ces princes qui, d'après l'éloquente définition d'Émeric David, « en élevant des monuments magnifiques, en immortalisant les grandes actions, en fixant sous les yeux du peuple des images vraies et pures de la véritable beauté, ont ennobli les idées, ont développé l'orgueil national, fait aimer la patrie par l'attrait de la gloire, créé de splendides propriétés communes pour ceux qui sont pauvres de biens personnels ».

Ainsi envisagé, l'art devient un des principaux facteurs de l'harmonie qu'ont rêvée pour l'État des penseurs illustres et se lie étroitement à tous les sentiments généreux, à toutes les hautes aspirations, à la science aussi bien qu'au patriotisme, à la morale aussi bien qu'à la poésie. Et de fait, si l'on examine l'histoire des grandes Écoles de la Renaissance, on acquiert rapidement la conviction que les représentants des Écoles florentine, padouane, milanaise, romaine, n'ont porté leur idéal si haut que parce que, sans cesser de se préoccuper des conditions propres de leur art, ils marchaient la main dans la main avec les historiens, les philosophes, les poètes, parce qu'ils servaient d'interprètes à tous les sentiments faits pour honorer l'humanité.

IV

En tant que chronologie, les débuts de la Renaissance varient selon le point de vue auquel on se place; si la jurisprudence commença de s'inspirer de l'antiquité dès le treizième siècle et les lettres dès le quatorzième, les arts, abstraction faite de la tentative du sculpteur Nicolas de Pise, tentative sur laquelle nous reviendrons ailleurs [1], ne poursuivirent systématiquement cette voie qu'au quinzième siècle. Leur berceau, pour l'architecture, la sculpture et la peinture, fut Florence; leurs représentants les plus caractéristiques s'appelèrent Brunellesco, Donatello et Masaccio. Il est à peine nécessaire d'ajouter que la date de 1453, c'est-à-dire la date de la prise de Constantinople, si longtemps mise en avant dans les manuels d'histoire, ne correspond à aucun phénomène de l'ordre artistique.

Il y a peu d'années encore, on confondait, sous le terme générique de Renaissance [2], les diverses manifestations de l'art, depuis le quatorzième siècle jusqu'au seizième. Plus récemment, sous l'effort de l'évidence, il a fallu reconnaître qu'il existait deux formes bien distinctes de ce grand mouvement, la Première Renaissance ou Proto-Renaissance (les Allemands disent « Früh-Renaissance »), en d'autres termes l'ère des Primitifs, et la Seconde Renaissance (« Hoch-Renaissance »), c'est-à-dire celle qui, au seizième siècle, a porté l'art à sa perfection. Et voilà que déjà quelques spécialistes insistent sur la nécessité d'admettre une nouvelle division, la Troisième Renaissance ou période de déclin (« Spät-Renaissance »). C'est au fond la division que M. Taine a établie avec tant de netteté et d'éloquence, en y apportant toutefois, à mon avis, trop de sévérité pour les Primitifs : « La glorieuse époque que les hommes s'accordent à considérer comme la plus belle de l'invention italienne comprend, avec le dernier quart du quinzième siècle, les trente ou quarante premières années du seizième. Dans cette enceinte étroite florissent les artistes accomplis, Léonard de Vinci, Raphaël, Michel-Ange, Andrea del Sarto, Fra Bartolommeo, Giorgione, Titien, Sébastien del Piombo, le Corrège; et cette enceinte est nettement bornée; si vous la dépassez en deçà ou au delà, vous trouvez en deçà un art

1. L'histoire de ces ouvriers de la première heure fait l'objet d'un volume spécial édité par la librairie Rouam (*Les Précurseurs de la Renaissance;* 1882) et d'une étude publiée par le *Journal des Savants* (octobre 1887, janvier et mars 1888).

2. En italien, le mot *Rinascita* (aujourd'hui on se sert de préférence de ceux de *Rinascimento* ou *Risorgimento*) semble, d'après Burckhardt, avoir été pour la première fois employé par Vasari, c'est-à-dire vers le milieu du seizième siècle.

inachevé, et au delà un art gâté; en deçà, des chercheurs encore frustes, secs ou raides, Paolo Uccello, Antonio Pollaiolo, Fra Filippo Lippi, Domenico Ghirlandajo, Andrea Verrocchio, Mantegna, le Pérugin, Jean Bellin; au delà, des disciples exagérés ou des restaurateurs insuffisants, Jules Romain, le Rosso, Primatice, le Parmesan, Palma le jeune, les Carraches et leur école. Auparavant l'art germe, ensuite l'art se fane; la floraison est entre les deux et dure environ cinquante ans[1]. »

Le moyen âge, avec ses tendances au mysticisme et au naturalisme, son détachement à l'égard des choses d'ici-bas, avait été avant tout l'œuvre des races franco-germaniques, une civilisation fondée sur les exigences d'un climat plus septentrional, sur les aspirations de peuples plus robustes, peut-être aussi plus rudes, que les heureux habitants des bords de la Méditerranée. Vers le quinzième siècle enfin, les Italiens, longtemps opprimés et écrasés, relèvent la tête, grâce à un concours de circonstances exceptionnelles, — intelligence, activité, richesse, — et s'efforcent de prendre, dans le domaine intellectuel du moins, la revanche sur les Barbares qui les ont vaincus. Le mépris des hommes de la Renaissance — parmi eux le doux Raphaël lutte au premier rang — pour les Goths et pour tout ce qui se rattache à eux, trahit des rancunes séculaires. Les Goths, en effet, sont les premiers Barbares qui aient fondé en Italie un empire durable. Leur invasion était un des fléaux innombrables qui avaient accompagné le triomphe du christianisme. On s'explique donc aisément pourquoi les champions de la Renaissance ont tenté de remettre les choses en l'état où elles étaient avant cette invasion, et aussi quelque peu, n'essayons pas de le dissimuler, avant le triomphe du christianisme. Les germes antiques, cachés, étouffés durant tant de siècles, avaient gardé leur vitalité : pour être plus artificielle, la floraison nouvelle n'en fut pas moins brillante.

Est-ce à dire qu'il faille dédaigner l'art du moyen âge, si original et si vivant, avec les merveilles de l'architecture romane et de l'architecture gothique, avec son peuple de statues, tour à tour si majestueuses ou si recueillies, tour à tour pleines de force brutale, de verve ou d'ironie, qualités qui éclatent à un si haut point dans l'œuvre trop méconnu de nos grands sculpteurs français du treizième et du quatorzième siècle, ou encore cette ornementation si pittoresque et si profondément nationale, empruntée à la flore ou à la faune de chaque province! Une telle intolérance serait aujourd'hui inexcusable. En exaltant l'art de la Renaissance du quinzième siècle, l'art de ces Précurseurs si longtemps

1. *Philosophie de l'Art en Italie*, p. 5-6. — Ruskin, dans ses *Stones of Venice* (t. II, p. 2), admet, du moins pour l'architecture, trois périodes dans le développement de la Renaissance : *Early Renaissance*, — c'est notre Première Renaissance; — *Central* ou *Roman Renaissance*, — c'est la Haute Renaissance; — *Grotesque Renaissance*, ou période de déclin.

méconnus, eux aussi (ce n'est que de nos jours que les Donatello, les Mino, les Fra Angelico, les Mantegna, les Botticelli, ont été vengés de l'injustice de l'ancienne critique académique), nous entendons surtout célébrer les conquêtes d'une époque où l'artiste est enfin redevenu maître de tous les moyens d'expression, grâce au travail persévérant des générations antérieures, grâce aux progrès de la perspective, de l'anatomie, de l'ordonnance; d'une époque où la sincérité de l'observation et l'intimité charmante du sentiment s'allient à la plénitude ou à la pureté des formes révélées par l'antiquité, où, en un mot, l'artiste a retrouvé le secret de traiter un sujet avec cette puissance dramatique, cette liberté illimitée que réclame l'esthétique moderne.



Le Printemps, par Botticelli. Fragment.
(Florence, Académie des Beaux-Arts.)

Les admirateurs les plus ardents du moyen âge reconnaîtront que l'art italien, au début du quinzième siècle, devait se renouveler ou abdiquer : les formules anciennes étaient usées, avilies à force d'avoir été répétées; les meilleurs artistes se traînaient dans l'ornière, en attendant l'homme supérieur appelé à leur offrir un idéal nouveau; la lassitude, l'indifférence avaient envahi tous les esprits.

La question n'est donc pas de savoir s'il est heureux pour l'Italie que la tradition du moyen âge ait été renouvelée par un autre idéal[1] (elle ne pouvait pas ne pas l'être, et un effort en avant était pour l'art une condition même de vie), mais s'il est heureux que l'École nouvelle se soit inspirée, comme elle l'a fait, de

1. Écoutons un penseur peu suspect de tendresse pour la Renaissance : « Les artistes de la Renaissance, dit Proudhon, eussent été capables de refaire la besogne des Grecs, tant était grande, à la sortie du moyen âge, la lassitude de l'ascétisme; tant les cœurs soupiraient à l'unisson après la beauté; tant ils éprouvaient le besoin de la ressaisir, ange ou démon, ou du moins de se créer un autre idéal. » (*Du Principe de l'Art;* Paris, 1865, p. 80.)

l'antiquité. Arrêtons-nous un instant sur ce problème. Deux voies s'ouvraient aux novateurs : ou le naturalisme à outrance, un naturalisme qui, n'étant plus soutenu par les hautes aspirations du moyen âge, risquait fort de sombrer dans la vulgarité (l'exemple de Paolo Uccello, d'Andrea del Castagno, des Pollajuolo l'a bien prouvé), ou bien la nature contrôlée, purifiée, ennoblie par l'étude des modèles anciens, en un mot le progrès reposant sur un enseignement susceptible de se transmettre de génération en génération et profitant de tous les perfectionnements découverts dans l'intervalle. Toute la question, une fois le problème tranché dans ce sens, consistait à savoir dans quelle mesure il fallait faire intervenir les deux éléments, la tradition et le naturalisme, et si l'équilibre n'a pas été rompu au détriment de l'un ou de l'autre : problème qui sera examiné à chaque page de ce livre. Ce qu'il importe de retenir ici, et ce que l'on ne saurait proclamer assez haut, c'est qu'un style une fois parvenu au terme de son évolution, toute réaction, quelle qu'elle soit, est préférable à la stagnation, si ce n'est pour le salut de l'art, du moins pour la dignité de l'artiste.

Quelle que fût la supériorité du principe de la Renaissance, ce principe n'aurait pas suffi pour enfanter des œuvres vivantes là où ne préexistait pas un groupe de maîtres actifs, intelligents, doués; en un mot un sol propice, une race artiste, un milieu véritablement fécond. Sinon, autant aurait valu prétendre substituer les règles au talent et créer des grands hommes au moyen de bonnes méthodes, ou encore compter sur des formules pour tenir lieu d'inspiration.

Entre le moyen âge et la Renaissance (qui n'est pas sortie, tant s'en faut, armée de pied en cap du cerveau d'un grand artiste ou d'un amateur prodigue), la rupture n'a donc pas été aussi brusque qu'on pourrait le croire; la preuve, c'est que l'on chercherait en vain, au quinzième siècle, un centre de quelque importance dont la vitalité ne se serait pas déjà manifestée au quatorzième ou au treizième. Exemples : Florence, Sienne, l'Ombrie, la Vénétie, la Lombardie, où partout la moisson préparée par les artistes gothiques parvient enfin à sa pleine maturité. La réciproque toutefois ne serait pas vraie : Rome, dont l'École, principalement recrutée dans la famille des Cosmati, avait envoyé au loin, pendant le treizième et une partie du quatorzième siècle, jusqu'en France et jusqu'en Angleterre, ses peintres, ses mosaïstes ou ses architectes, fait preuve au quinzième siècle d'une désespérante stérilité. A plus forte raison, les germes répandus aux douzième et onzième siècles par les Écoles de Pise, d'Amalfi, de Palerme ont-ils depuis longtemps perdu toute efficacité; la sève s'y est tarie jusqu'à la dernière goutte. En résumé, la Renaissance a perfectionné; elle n'a pas improvisé, n'a pas rompu violemment avec le passé, et c'est pour cela qu'elle a jeté des racines si profondes, non seulement en Italie, mais encore de ce côté-

ci des Alpes, où son action bienfaisante, on est en droit de le proclamer, n'a cessé de se faire sentir jusqu'à nos jours.

Est-il nécessaire d'ajouter, après cette profession de foi, qu'il serait excessif de soutenir que la Renaissance procède uniquement de l'antiquité? Ce serait méconnaître la liberté de l'esprit humain et le caractère propre de la civilisation italienne. Mais, cette concession faite, on n'en sera que mieux autorisé à affirmer que les enseignements de l'antiquité forment la note dominante et comme la raison d'être de la Renaissance : aussi doit-on proscrire formellement l'emploi du terme de Renaissance pour caractériser les efforts des puissants réalistes ou naturalistes appartenant aux Écoles du Nord, les Van Eyck, les Rogier van der Weyden, les Claux Sluter. L'œuvre de ces maîtres originaux et audacieux a manqué en effet des tendances spiritualistes, de la distinction, du sentiment d'harmonie, inséparables de l'art classique. Mais nous serons les premiers à proclamer que les deux éléments, l'étude de l'antique et l'étude de la nature, sont entrés pour une part à peu près égale dans la formation des grandes Écoles méridionales du quinzième et du seizième siècle, et que cette union féconde leur a valu leur qualité souveraine, l'alliance de la vie avec la beauté. Bacon a déclaré que l'art était l'homme ajouté à la nature, « homo additus naturæ » (définition qui pourrait d'ailleurs s'appliquer tout aussi bien à la science qu'à l'art). Ne pourrait-on pas appeler également la Renaissance l'antiquité ajoutée à la nature?

Répétons-le à satiété : ce n'est pas le fait d'avoir copié servilement les modèles antiques qui a donné à la Renaissance la vie et la fécondité; son triomphe vient de ce que cet héritage a été recueilli par les Italiens, successeurs directs et légitimes des Grecs et des Romains sur les bords fortunés de la Méditerranée, de ce que les Italiens se le sont assimilé, qu'ils en ont fait leur chair et leur sang, de ce qu'une nation moderne, si longtemps à la tête de toutes sortes de progrès, a repris pour son compte — au prix de combien d'efforts et d'angoisses! — cet héritage tombé en déshérence, en y ajoutant la vivacité du génie moderne et les conquêtes du christianisme.

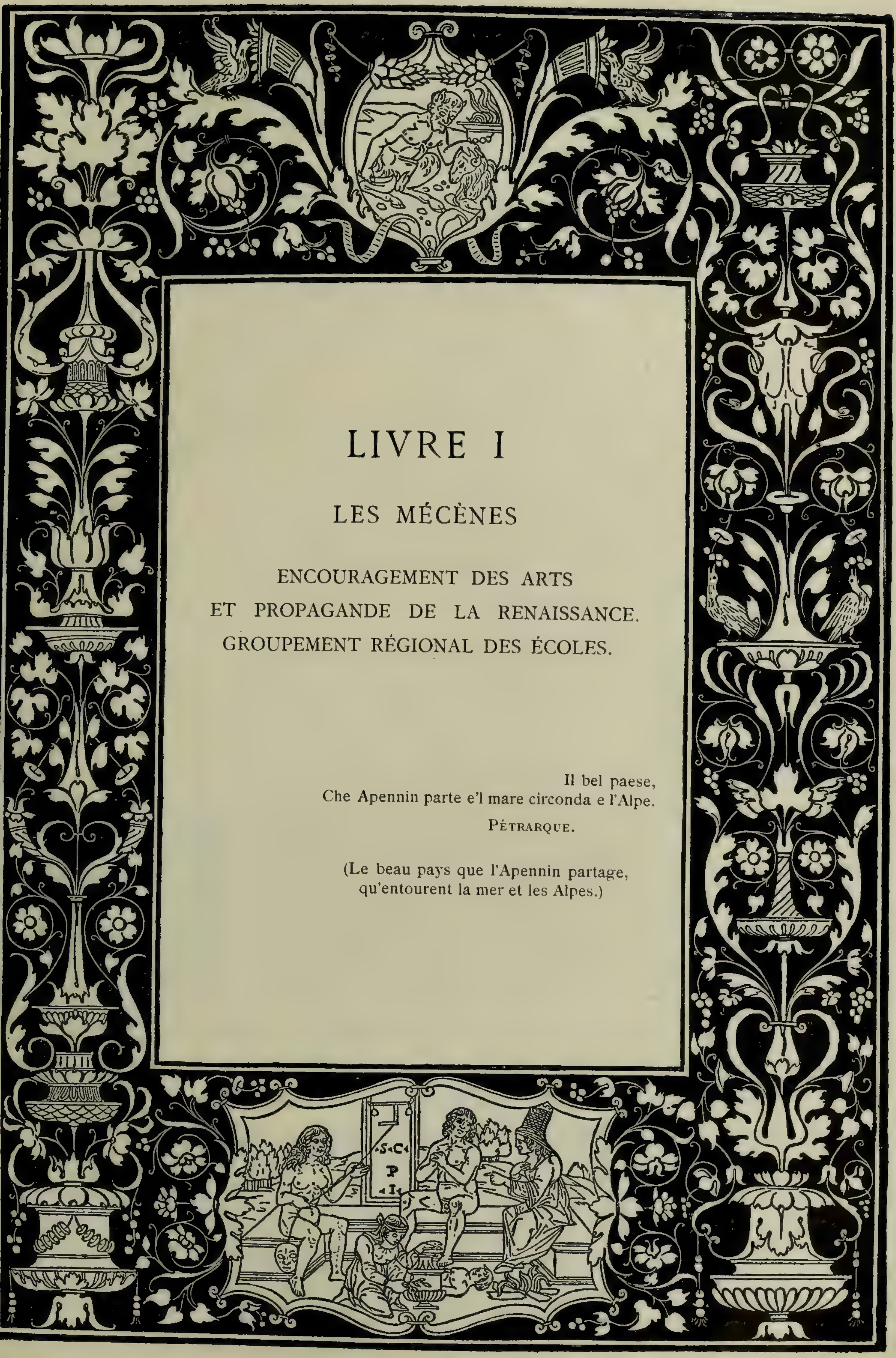
Supposons un instant qu'au fond de la Scandinavie le caprice d'un souverain eût tout à coup entrepris de ressusciter l'antiquité romaine — le cas a pu se présenter, — il n'aurait fait qu'une œuvre morte, frappée de stérilité.

De ces facteurs multiples, les uns seront étudiés au fur et à mesure que nous nous occuperons des artistes qui s'en sont faits les champions. Mais il en est d'autres auxquels il est indispensable de consacrer dès à présent une étude spé-

ciale, car ils déterminent les évolutions de l'art pendant toute la durée de la Renaissance, et lui donnent la forme sous laquelle il se manifeste cent cinquante années durant. J'aurai successivement à passer en revue les MÉCÈNES, c'est-à-dire les grands seigneurs, les municipalités ou les simples amateurs, qui ont tracé aux artistes le cadre qu'ils avaient à remplir, qui ont dirigé leur goût et favorisé leurs aspirations, se faisant ainsi leurs auxiliaires et leurs collaborateurs. A cette partie de notre travail fera suite l'étude des éléments qu'a fournis à la Renaissance la double source à laquelle elle a puisé : l'ANTIQUE d'une part, la NATURE et la SOCIÉTÉ CONTEMPORAINE de l'autre. Je rangerai dans cette dernière catégorie les motifs si pittoresques empruntés aux mœurs, aux costumes, aux fêtes du temps, en un mot l'apport direct du quinzième siècle dans cette grande œuvre de reconstitution artistique. Quant au corps même de l'ouvrage, il sera partagé en livres répondant aux grandes divisions de l'art : ARCHITECTURE, — SCULPTURE, — PEINTURE, — ARTS DÉCORATIFS, avec des notices biographiques développées sur les représentants de chacune de ces branches à l'époque de la première Renaissance; en d'autres termes, jusque vers la fin du quinzième siècle.



Fleuron d'un manuscrit de Tite-Live aux armes des Médicis.
(Florence, bibliothèque Laurentienne.)



LIVRE I

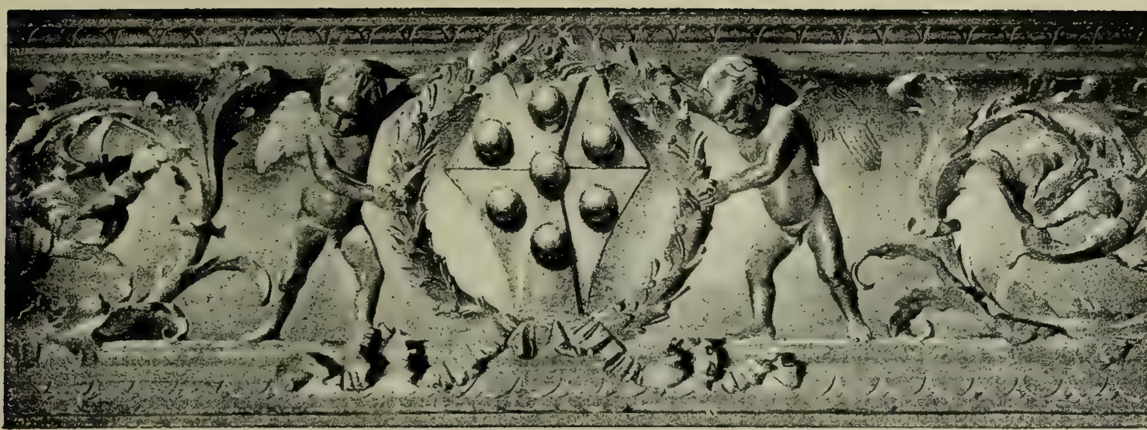
LES MÉCÈNES

ENCOURAGEMENT DES ARTS ET PROPAGANDE DE LA RENAISSANCE. GROUPEMENT RÉGIONAL DES ÉCOLES.

Il bel paese,
Che Apennin parte e'l mare circonda e l'Alpe.
PÉTRARQUE.

(Le beau pays que l'Apennin partage,
qu'entourent la mer et les Alpes.)

FAC-SIMILÉ DU FRONTISPICE DU « SAINT JÉRÔME » DE VENISE (1498)



Grille de la chapelle « della Cintola », au dôme de Prato.

CHAPITRE I

LES MÉDICIS ET LE MILIEU FLORENTIN. — PISE, LUCQUES, SIENNE ET LES AUTRES VILLES DE LA TOSCANE. — L'OMBRIE : PÉROUSE ET ORVIETO.

Pendant le moyen âge les arts avaient reçu la protection la plus large, la plus libérale. L'Église, les souverains, les municipalités, de pieux fondateurs, avaient rivalisé de zèle pour élever des cathédrales, des hôtels de ville, des palais, d'une richesse merveilleuse; la sculpture et la peinture se voyaient partout associées aux cérémonies du culte; les trésors regorgeaient des chefs-d'œuvre de l'orfèvrerie. Mais il semble que le terme de Mécènes, qui implique à la fois la libéralité et le dilettantisme, ne saurait s'appliquer qu'aux amateurs de la Renaissance. En effet, seuls ils possédaient, avec l'amour de la magnificence, le goût éclairé qui leur permettait d'apprécier à la fois l'ancien et le moderne, les chefs-d'œuvre de l'art rétrospectif et ceux de leur temps; seuls ils intervenaient comme collaborateurs, en quelque sorte, des artistes attachés à leur service. Beaucoup d'entre eux ne dédaignaient pas de discuter avec leurs architectes, le crayon et le compas à la main; tels étaient les papes Nicolas V et Pie II, le duc Frédéric d'Urbin, Laurent le Magnifique. Si les deux premiers fixèrent jusque dans les moindres détails les dispositions de leurs palais de Rome et de Pienza, Frédéric d'Urbin et Laurent semblent avoir apporté une compétence encore plus technique dans

leurs entreprises; Laurent, surtout, consulté de près et de loin par tous les bâtisseurs, pouvait entrer en lice avec les hommes du métier : il le prouva en prenant part, en 1491, au concours pour l'achèvement de la façade du dôme de Florence, cette tâche si épineuse qu'il a été donné au dix-neuvième siècle seulement de mener à fin. C'est donc à bon droit que, dans une histoire de l'art pendant la Renaissance, les Mécènes (les Italiens emploient le terme pittoresque de « fautori dell' arte », fauteurs de l'art) viennent revendiquer un chapitre à part, à côté des artistes qu'ils ont encouragés, inspirés et souvent dirigés.

Cette revue aura en outre l'avantage de nous faire parcourir successivement les différents foyers de l'art en Italie et de nous montrer le groupement régional des Écoles. Sans prétendre substituer l'action d'un Mécène aux causes permanentes ou aux causes historiques qui président à la formation des Écoles (pour ne point parler du hasard, qui fait parfois naître l'homme de génie dans le milieu le plus ingrat), il est permis d'affirmer que, les éléments favorables préexistant, les Mécènes, pour peu qu'ils aient su nettement ce qu'ils voulaient, ont toujours réussi à leur imprimer une direction déterminée : ainsi l'ont fait les Médicis à Florence, les Montefeltro à Urbin, les princes d'Este à Ferrare, Ludovic le More à Milan. Si l'exemple des cours de Naples et de Rome nous apprend que les encouragements les plus efficaces ont été impuissants à créer une École locale, vivace et homogène, alors qu'une École douée de toutes ces qualités a spontanément surgi dans l'Ombrie abandonnée à elle-même, il n'est pas moins certain que toutes les fois qu'une cité n'a pas eu à sa tête une famille, ou un homme disposé à prendre en main la cause de la Renaissance, le développement de celle-ci en a été retardé : tel est justement le cas de l'Ombrie (ses peintres, malgré leur mérite, ne sauraient passer pour des représentants de la Renaissance), ainsi que de Sienne, de Bologne, de Venise, de Gênes. Les humanistes et les artistes avaient si intimement lié leur cause à celle des grands personnages avides de gloire, que ceux-ci se trouvaient tout naturellement portés à favoriser le mouvement de toutes leurs forces et à appeler à leur cour, leur popularité auprès de leurs concitoyens ou sujets dût-elle en souffrir, les Florentins, apôtres du nouvel art; le calcul, à défaut de conviction, leur en eût fait une loi. Les encouragements d'en haut venant à manquer, la foule s'en tenait au contraire au style traditionnel. Seules Padoue et Vérone firent exception : c'est que la Renaissance y remontait au quatorzième siècle et à Pétrarque, et qu'au quinzième siècle le long séjour, dans ces régions, d'un artiste aussi extraordinaire que Donatello tint lieu de toute autre propagande.

Dans ce grand concours entre des races aussi différentes les unes des autres que le Napolitain, avec sa mobilité et son *brio*, l'est du grave et orgueilleux citoyen de la Ville éternelle, que le Florentin, avec son esprit à la fois vif et posé et son activité féconde, l'est des Calabrais ou des Romagnols, dominés par la violence de leurs passions, ou l'Ombrien, pauvre et mystique, du Vénitien,



Imp. Erhard

HACHETTE & Cie.

plein de finesse et amoureux de magnificence; que le montagnard belliqueux l'est du laborieux habitant de la plaine; que les laboureurs de l'Émilie le sont des matelots de la Ligurie : la victoire tient, non pas à la vitalité des populations, à leur richesse, à leur puissance ou à leur instruction, mais à des causes spécifiques, de l'ordre le plus délicat, et dont plus d'une échappe à l'analyse. Par quelles lois mystérieuses expliquer, par exemple, comment le microscopique duché d'Urbin a pu produire, à lui seul, trois des génies qui ont laissé dans



Florence au XIX[e] siècle.

l'art italien la trace la plus profonde, Bramante, Raphaël, Rossini! Et même ces facultés héréditaires — une fois bien et dûment constatées — ne sont rien si des circonstances propices ne viennent pas les favoriser et si l'œuvre du temps ne s'ajoute pas à celle de la nature.

L'histoire et l'ethnographie nous enseignent que telle ou telle population était laborieuse, belliqueuse, indolente; mais l'ethnographie qui nous révèle pourquoi, chez telle ou telle population, l'art s'arrêta complaisamment sur une forme élégante, sur un ton vibrant, les saisit, les fixa, et transforma en images durables ces impressions fugitives, cette ethnographie-là est encore à créer [1].

1. BIBLIOGRAPHIE : Il est à peine nécessaire de rappeler ici les principaux ouvrages sur l'histoire de la Renaissance dans les différentes parties de l'Italie, les *Vite* de Vasari (la dernière et meilleure édition est celle qu'a publiée à Florence, chez Sansoni, M. G. Milanesi, 9 vol. in-8°, 1878-1885); le *Carteggio inedito di Artisti dei secoli XIV, XV e XVI*, de Gaye (Florence, 1839-

Le foyer de la Renaissance ne fut point un de ces États florissants, gouvernés par les princes si magnifiques et si énergiques qui s'appelaient les Visconti, les Este ou les Aragon, mais bien une République vétilleuse et ombrageuse, quoique riche par son agriculture, son industrie et son commerce, où les Mécènes, pour faire accepter leurs largesses par leurs concitoyens, devaient recourir aux subterfuges les plus subtils. C'est à Florence, presque à l'extrémité septentrionale de la grave et laborieuse Étrurie, dont les Toscans prétendaient avoir recueilli l'héritage, que le mouvement, esquissé au treizième siècle à Pise par Niccolò Pisano, repris au quatorzième siècle à Padoue et à Vérone sous l'influence de Pétrarque, et dans une certaine mesure aussi en Toscane par Giotto, Orcagna et Simone Martini (Memmi), prit enfin corps, pour rayonner des bords de l'Arno sur l'Italie, sur l'Europe entière. Les fauteurs de cette révolution qui, dans l'architecture, éclate brusquement par la toute-puissance du génie d'un seul homme, furent Brunellesco, Donatello et Masaccio; ses auxiliaires, les Médicis; ses émissaires, ses « missi dominici » dans le reste de la Péninsule, les Michelozzo, les L. B. Alberti, les Bernard Rossellino, les Giuliano et Benedetto da Majano[1], les Giuliano et Antonio da San Gallo, pour l'architecture; les Donatello, les Mino da Fiesole, les Antonio Rossellino, les Verrocchio, pour la sculpture; les Masolino, les Paolo Uccello, les Piero della Francesca (un Toscan, sinon un Florentin), les Fra Filippo Lippi, les Benozzo Gozzoli, pour la peinture[2].

A quelles causes attribuer l'essor prodigieux, non seulement de l'art, mais encore des sciences et des lettres à Florence, cette réunion extraordinaire d'hommes de génie, depuis Dante jusqu'à Machiavel, jusqu'à Lulli? Aux facultés natives? A l'esprit public? A un long et savant entraînement? A mon avis, ces trois éléments ont également contribué à constituer ce que l'on peut appeler le MILIEU FLORENTIN, et entre eux la solidarité est complète.

Et d'abord, il est certain que la race florentine se distingue par son intelligence et sa finesse. Des auteurs anciens attribuent la vivacité de son esprit à la subtilité de l'air des montagnes voisines. Mais ces montagnes sont toujours en place, l'air

1840, 3 vol. in-8°); *de l'Art chrétien*, par Rio, ouvrage d'un fanatique, dans lequel on trouve les idées les plus élevées à côté des plus étranges déclamations; la *Philosophie de l'Art en Italie* et le *Voyage en Italie*, de M. Taine; le *Cicerone*, publié pour la première fois par J. Burckhardt, en 1855, réédité plusieurs fois depuis avec des additions dues à MM. Bode et H. de Geymüller (5e édit., Leipzig, 1884); puis, pour l'architecture, les ouvrages de MM. Burckhardt, Lübke, Redtenbacher et Ricci; pour la sculpture, celui de M. Perkins; pour la peinture, l'admirable monument de critique qui s'appelle l'*Histoire de la Peinture en Italie*, par MM. Cavalcaselle et Crowe; pour la gravure, le volume de M. le vicomte Delaborde et celui de M. Lippmann; pour l'art du médailleur, les publications de MM. Armand, Heiss et Friedlænder; enfin l'*Histoire des Arts industriels* de Labarte, ouvrage devenu bien insuffisant.

1. Je rappelle au lecteur qu'en italien le mot « da », placé entre deux noms propres, indique la patrie (Benedetto da Majano = Benedetto, né à Majano), et le mot « di » la filiation (Pietro di Giovanni = Pierre, fils de Jean).

2. BIBLIOGRAPHIE : Les documents sur l'histoire de l'art toscan sont disséminés dans une foule de publications, dont les principales seront indiquées chacune en son temps et lieu.



Vue de Florence a la fin du xve siècle. (Fac-similé réduit d'une gravure unique conservée au Cabinet de Berlin)

qui en vient n'est pas moins subtil qu'autrefois, et cependant il n'existe plus d'École florentine : c'est donc qu'il a fallu un concours spécial de circonstances pour favoriser le développement des facultés natives.

Parmi ces circonstances, tenons compte, avant tout, de la jeunesse relative de la race florentine; du treizième au quinzième siècle elle était dans toute sa fleur; aujourd'hui elle est vieille et usée. Les cités et les races ont leurs périodes climatériques d'adolescence ou de déclin; l'esprit des nations vieillit comme celui des individus, et rien ne démontre plus clairement la solidarité psychologique, on serait tenté de dire physiologique, des hommes vivant dans le même climat et sous les mêmes lois. Heureuses les villes où la floraison dure trois siècles, comme à Florence!

Venons-en aux conditions de la vie publique. Il est à peine nécessaire de rappeler l'âpreté des luttes politiques, de ces guerres civiles permanentes entre les héritiers des Guelfes et ceux des Gibelins, entre Blancs et Noirs, entre les Médicis, les Pazzi et les Albizzi, ou entre le parti aristocratique et le parti populaire. On les retrouve d'un bout à l'autre de l'Italie aussi ardentes, aussi inexorables. Partout elles ont trempé les caractères, accentué les individualités, fourni aux poètes et aux artistes l'occasion de peindre la passion avec une vérité et une énergie suprêmes. Les poètes toutefois y ont gagné plus que leurs confrères les artistes; ceux-ci en effet ne sont guère sortis, jusqu'au quinzième siècle, du cercle des représentations religieuses; l'écho des luttes civiles n'arrivait à eux qu'atténué et en quelque sorte transformé.

Mais ces luttes, à leur tour, n'ont pas forcément, fatalement, inspiré les poètes ou les artistes, provoqué un mouvement intellectuel fécond. Prenons les populations de la Romagne, de la Calabre, de la Corse, de l'Amérique du Sud : les passions politiques n'ont pas cessé, depuis bien des siècles, de s'y donner carrière, et cependant ces provinces n'ont eu ni un Dante, ni un Machiavel, ni un Michel-Ange, pour peindre leurs luttes, pour intéresser l'humanité entière, que dis-je! pour la passionner en faveur de ce qui n'était parfois qu'une pauvre querelle de clocher. C'est qu'à Florence il y avait autre chose encore : grâce à une tournure d'esprit particulière, les Florentins relevaient et ennoblissaient les luttes à main armée par des luttes oratoires, par des discussions pénétrantes, qui mettaient en action toutes les ressources de leur dialectique et donnaient à leur esprit, comme à celui de leurs ancêtres intellectuels, les Athéniens, une tension perpétuelle. Grâce à ce développement de leurs facultés critiques, ils devinrent les premiers diplomates, les premiers financiers, les premiers commerçants et les premiers industriels du monde entier, comme ils en étaient les premiers littérateurs et les premiers artistes.

La piété et le patriotisme, une piété et un patriotisme qui n'allaient pas sans une forte dose d'orgueil et un vif besoin d'ostentation, enfin la prospérité générale, firent le reste. Le gouvernement florentin voulut avoir les églises les plus belles et les plus riches, l'hôtel de ville le plus magnifique de toute l'Italie,

et les particuliers rivalisèrent d'ardeur avec les représentants de l'autorité, avec les corporations religieuses. De là ce concours extraordinaire d'artistes de toute sorte, et cette réunion, unique au monde, de monuments dont un seul suffirait pour faire la gloire de toute autre cité.

Enfin, cette sorte d'entraînement que provoque la culture régulière, suivie, intensive, d'un art. Assurément, le fils d'un grand artiste ne sera pas forcément un artiste supérieur. Mais combien de chances pour que l'exemple de ce grand artiste détermine la vocation et exalte l'ardeur de ses concitoyens plus jeunes, et pour que ceux-ci, à leur tour, forment des élèves savants et habiles, appelés à réaliser de nouveaux progrès !

« Les secrets des arts », a dit Albert Dürer, « se perdent facilement, mais il faut beaucoup de temps et de peine pour les retrouver. »

Que d'efforts ont été épargnés aux artistes qui avaient le bonheur de naître à Florence, dans cette atmosphère de délicatesse et de magnificence ! Ce que les autres étaient condamnés à épeler péniblement, ils le savaient en quelque sorte de naissance; dès leurs premières années, profitant de l'expérience acquise par leurs prédécesseurs, ils pouvaient se consacrer à la recherche de nouveaux problèmes, faire faire à l'art un pas de plus. Ainsi s'explique cette gradation prodigieuse : pour l'architecture, Arnolfo, Brunellesco, L. B. Alberti ; pour la sculpture, Orcagna, Donatello, Michel-Ange ; pour la peinture, Giotto, Masaccio, Léonard de Vinci.

En résumé, la suprématie de l'École florentine tient à trois causes principales : les aptitudes naturelles d'une race douée d'une façon exceptionnelle ; une éducation et des mœurs publiques essentiellement favorables aux choses de l'esprit, mœurs qui étaient alors dans toute leur fraîcheur, toute leur vigueur ; enfin la continuité des efforts dans chacune des branches de l'art, cette initiation savante qui transmettait aux générations l'héritage de leurs aînées, en y ajoutant périodiquement sa part de progrès. Supprimez un de ces trois facteurs, les autres perdent immédiatement leur efficacité : au lieu d'une École pleine de vitalité, vous verrez soit un art encore informe, soit un art déchu.

Au quinzième siècle, les Médicis lient si intimement leur cause à celle de l'art florentin, qu'il est impossible de séparer leur biographie de la genèse de la Renaissance. L'érudition moderne, qui s'est ingéniée à détruire tant de légendes et à défaire tant de réputations, n'a réussi, pour cette famille illustre, qu'à fortifier ses titres à la gratitude de la postérité[1]. Tout éloge ici se trouve au-dessous de la réalité, et cette libéralité tant vantée, pour ne pas dire cette prodigalité

1. BIBLIOGRAPHIE : Fabroni, *Magni Cosmi Medicei vita*. Pise, 1789. — Id., *Laurentii Medicis Magnifici vita*. Pise, 1784. — Roscoe, *Vie de Laurent le Magnifique*. — A. de Reumont, *Lorenzo de' Medici il Magnifico*, 2e édit. 2 vol in-8°. Leipzig, 1883. — Voigt, *Die Wiederbelebung des classischen Alterthums*, 2e édit. Leipzig, 1880-1881. — Enfin *les Précurseurs de la Renaissance* et *les Collections des Médicis au quinzième siècle*, que j'ai publiés à la librairie Rouam, en 1882 et en 1887.

sans bornes, est encore le moindre des services rendus à l'art : il s'y mêlait, avec la foi la plus vive et le goût le plus sûr, je ne sais quel besoin d'affection



Le palais des Médicis (palais Riccardi), dans l'ancienne Via Larga, à Florence.

et de familiarité bien propre à tirer les artistes de l'état d'abaissement dans lequel la société contemporaine les avait si longtemps laissés languir.

L'action des Médicis s'exerce dans toutes les directions à la fois, plutôt par

l'expansion naturelle de leur enthousiasme que par l'application de quelque programme bien méthodique : l'architecture, la sculpture, la peinture, les arts décoratifs sous toutes les formes, profitent de leurs encouragements autant que les lettres et les sciences; ils se passionnent pour l'art contemporain autant que pour les vestiges de l'antiquité; leur bibliothèque si riche a pour pendant un musée encore plus précieux, parce qu'il est absolument unique. Et même si, à travers la multiplicité de ces efforts, se renouvelant jour par jour pendant la durée de trois générations, on peut saisir une idée maîtresse, une note dominante, cette idée, c'est la conviction qu'il faut accroître sans cesse leurs collections de modèles antiques, source intarissable de la Renaissance florentine.

Dans cette œuvre gigantesque, chacun des trois chefs successifs de la famille a cependant joué, peut-être à son insu, un rôle distinct. Cosme, le Père de la Patrie (1389-1464), l'homme d'État profond, le banquier aussi habile qu'audacieux, est le bâtisseur par excellence, à qui l'église Saint-Laurent, le couvent de Saint-Marc, le palais de la Via Larga, l'abbaye de Fiesole, les villas de Careggi, de Caffaggiuolo, de Trebbio, doivent leur édification[1]. Son bras droit est Brunellesco, assisté ou remplacé dans la suite par Michelozzo; Donatello, son ami, n'intervient guère que pour décorer ses bâtisses (médaillons de la cour du palais de la Via Larga et statue de la Judith; chaires de Saint-Laurent; portes de bronze et tombeau de Jean de Médicis dans la sacristie de la même église; tombeau du pape Jean XXIII, au Baptistère).

Cosme est le premier chef de gouvernement qui ait fait de l'architecture un moyen de propagande. Il répétait souvent que, connaissant l'humeur de ses concitoyens, il savait que dans cinquante ans il ne resterait de lui et des siens que les quelques constructions élevées par ses soins : « quelle poche reliquie ch'egli aveva murato » (notons cette jolie expression de « murare », bâtir). En réalité, en Italie, dans le reste de l'Europe, en Asie même, partout des monuments somptueux proclamaient la magnificence du chef des Médicis. A Assise, il fit restaurer l'église Sainte-Marie des Anges, dont le puits porte encore aujourd'hui ses armes; à Rome, il enrichit la basilique de Saint-Pierre de six vitraux également à ses armes; à Cortone, il perpétua son souvenir par le don d'un riche retable, offert à l'église Saint-Dominique[2]; à Venise, par la construction d'une bibliothèque; à Milan, par la décoration du palais dont François Sforza lui avait fait présent; à Paris, par la restauration du collège des Florentins; à Jérusalem, par la fondation d'un hospice. Comme Benozzo Gozzoli a lu dans l'âme du vieux Cosme en le représentant, au Campo Santo de Pise, assistant, avec les siens, à la construction de la tour de Babel, la plus gigantesque entreprise architecturale de l'humanité! (Voy. les gravures des pages 36 et 37.) Un tel monument eût été en effet le rêve suprême de ce bâtisseur enthousiaste.

1. Voy. *les Précurseurs de la Renaissance*, p. 137 et suiv. — Redtenbacher, *die Architectur der Renaissance*, p. 9 et suiv.

2. Voy. *le Tour du Monde*, 1883, t. I, p. 316.

Sans proscrire les représentants des Écoles mystiques, Ghiberti, Fra Angelico, les della Robbia, qu'il honora de diverses commandes, Cosme, inspiré peut-être par ses amis les humanistes florentins, les Léonard Bruni, les Charles Marsuppini, les Niccoli, les Pogge, encouragea de bonne heure les novateurs — Brunellesco, Michelozzo, Donatello, Paolo Uccello, Dello, Fra Filippo, Andrea del Castagno, — de même qu'il donna tous ses soins à la formation d'un riche cabinet d'antiques, rendant ainsi à la Renaissance ce double service : exciter ses champions par ses libéralités, et développer leur goût par les meilleurs modèles.

Le premier, Cosme établit entre les artistes l'intimité (Vasari se sert du terme si pittoresque de « domesticanza »), qui devint de tradition dans sa maison. Tantôt il se fait accompagner dans son exil à Venise par l'architecte-sculpteur Michelozzo, un de ses plus chers amis; tantôt il s'occupe lui-même de renouveler la garde-robe de son autre ami, Donatello. N'est-il pas touchant de voir ce dernier, au moment de mourir, ambitionner la faveur de reposer auprès de son illustre protecteur, comme un chien fidèle aux pieds de son maître !

Et quelle liberté d'esprit chez cet homme d'État chargé de si graves intérêts, chez ce banquier infatigable, dont les comptoirs s'échelonnaient depuis Bruges jusqu'au Caire ! S'agit-il de ses études favorites, il est prêt à tout abandonner et trouve des accents d'une tendresse charmante, comme dans cette lettre adressée à Marsile Ficin, qu'il avait élevé tout exprès pour en faire le champion du platonicisme : « Viens me rejoindre à Careggi, mon cher Marsile, viens aussitôt que tu le pourras et n'oublie pas d'apporter avec toi le traité du divin Platon, « Du souverain bien ». Si tu m'en croyais, à l'heure qu'il est, tu l'aurais déjà traduit en latin ; il n'est pas de recherche à laquelle je me livrerais avec plus de passion que la recherche de la vérité. Viens donc, et apporte avec toi la lyre d'Orphée[1]. »

Un trait rapporté par Vespasiano peint admirablement cette ardeur sans pareille. Au moment d'arrêter les comptes de l'année, un agent de la banque des Médicis à Florence paraît devant Cosme et lui dit, croyant le surprendre par des chiffres si éloquents : « Vous savez que vous avez dépensé cette année 7000 florins à la Badia de Fiesole et 5000 à Saint-Laurent. » Et Cosme de répondre tranquillement : « Eh bien, le personnel de Saint-Laurent mérite un blâme sévère, car s'il a dépensé si peu, c'est preuve qu'il a peu travaillé, et celui de la Badia mérite les plus grands éloges, car il a prouvé qu'il a travaillé plus que celui de Saint-Laurent[2]. »

Pierre le Goutteux (1416-1469), fils de Cosme et père de Laurent le Magnifique, figure disgraciée par la nature et maltraitée par l'histoire, semble s'être

1. Voy. *la Renaissance de Dante à Luther*, par Marc Monnier; Paris, 1885, p. 194.
2. Vespasiano, *Vite*, p. 254.

plus spécialement imposé pour tâche de commander des tableaux et des statues, étendant ainsi au loin les rapports de sa maison avec les artistes, et d'organiser les séries, de plus en plus riches, du musée médicéen. Esprit sage et actif, sans la grandeur de son père ni l'éclat de son fils, il a rendu, dans une sphère plus modeste, les services les plus signalés. Il comptait pour amis intimes L. B. Alberti, Filarete, Fra Filippo Lippi, Benozzo Gozzoli (auquel il n'hésitait pas, à l'occasion, à imposer son goût, témoin ces chérubins qu'il le força d'effacer dans un de ses tableaux[1]), et pour clients une foule d'autres artistes distingués, Matteo de' Pasti, qui peignit pour lui les *Triomphes de Pétrarque*, aujourd'hui exposés au Musée des Offices, Mino de Fiesole, qui sculpta son buste, Francesco d'Antonio del Cherico, qui enlumina ses manuscrits, le peintre Domenico Veneziano, etc.



Médaille de Cosme de Médicis.

Son frère Jean (mort en 1463) partageait ses goûts : nous le voyons rechercher les antiques, commander dans les Flandres de riches tapisseries, entretenir un commerce d'amitié avec les peintres Fra Filippo Lippi, Giovanni Angelo de Camerino, avec le fameux ingénieur et architecte Aristotele di Fioravante, etc.

De 1434 à 1471, c'est-à-dire du retour triomphal de Cosme de Médicis au début du principat de Laurent le Magnifique, les Médicis n'avaient pas dépensé moins de 663755 florins (environ trente millions de francs), en impositions, en aumônes et en constructions. Ces chiffres sont fournis par Laurent lui-même, qui les cite avec enthousiasme. Il ne devait pas tarder à éclipser encore la magnificence tant vantée de sa maison.

Laurent le Magnifique (1448-1492) est à la fois l'homme d'État hors ligne, aux inspirations de génie (comme de courir à Naples se mettre volontairement au pouvoir de son ennemi le roi Ferdinand, et de le conquérir par son éloquence), qui seul aurait pu détourner de l'Italie le fléau de l'invasion; le rénovateur de la poésie italienne; l'auteur si profondément religieux des *Mystères* et si spirituellement licencieux des *Chants à danser* (« canti da ballo ») ou des *Chants carnavalesques* (« canti carnascialeschi »); l'arbitre du goût, qui dirige l'évolution suprême de la Renaissance florentine, et dont les artistes ou les amateurs de l'Italie entière sollicitent respectueusement les arrêts; l'homme d'initiative qui découvre les talents nouveaux, et l'amateur prodigue dont les largesses peuplent Florence de chefs-d'œuvre. Grâce à l'ardeur de son aïeul Cosme, qui n'a guère laissé à construire après lui, Laurent peut concentrer ses efforts sur la peinture,

1. Gaye, *Carteggio*, t. I, p. 191.



Fragment d'une fresque de Benozzo Gozzoli (Palais Riccardi, a Florence)

la sculpture et les arts décoratifs : aussi remarque-t-on que c'est à peine s'il occupe les architectes pour lesquels il professe la plus vive admiration et l'affection la plus tendre, les da San Gallo et les da Majano; le service qu'il leur rend consiste surtout à les mettre en relation avec ses illustres amis, les souverains de Naples ou de Milan, les Républiques voisines. Personnellement, il se contente de faire élever par Giuliano da San Gallo la charmante villa de Poggio à Cajano; il est probablement aussi pour quelque chose dans la reconstruction de l'église Santo Spirito, incendiée en 1471, et dans l'achèvement du palais Strozzi, dont son ami Philippe Strozzi lui avait confié en mourant la direction. On a du reste vu précédemment quelle était la compétence de Laurent le Magnifique en matière d'architecture : le triomphe définitif de la Renaissance est en grande partie son œuvre.



Buste de Pierre de Médicis, le Goutteux, par Mino de Fiesole.
(Musée national de Florence.)

Les sculpteurs attitrés de Laurent étaient Bertoldo, le vieil élève et continuateur de Donatello; puis Verrocchio, qui reçut de lui la commande du tombeau de Cosme et de Pierre de Médicis à Saint-Laurent, et celle du charmant *Enfant au Dauphin*. Comme peintres, il affectionnait principalement Botticelli, Filippino Lippi, Domenico Ghirlandajo, A. Baldovinetti, les Pollajuolo; comme miniaturistes, Gherardo et Attavante, pour ne point parler des artistes innombrables qui tenaient leurs regards fixés sur ce grand dispensateur de richesses, sur ce juge sans appel, depuis l'illustre Mantegna jusqu'aux horlogers Volpaia et Dionisio de Viterbe, jusqu'au médailleur Guaccialotti, jusqu'aux adolescents dont Laurent devinait le talent naissant, Léonard de Vinci et Michel-Ange. Les artistes pris individuellement n'étaient pas seuls à profiter de son ardeur, de son initiative; des branches entières de l'art lui doivent leur renaissance : la gravure en pierres dures, dont

il fut le restaurateur, de concert avec le pape Paul II, la peinture en mosaïque qu'il tira d'un long et injuste oubli.

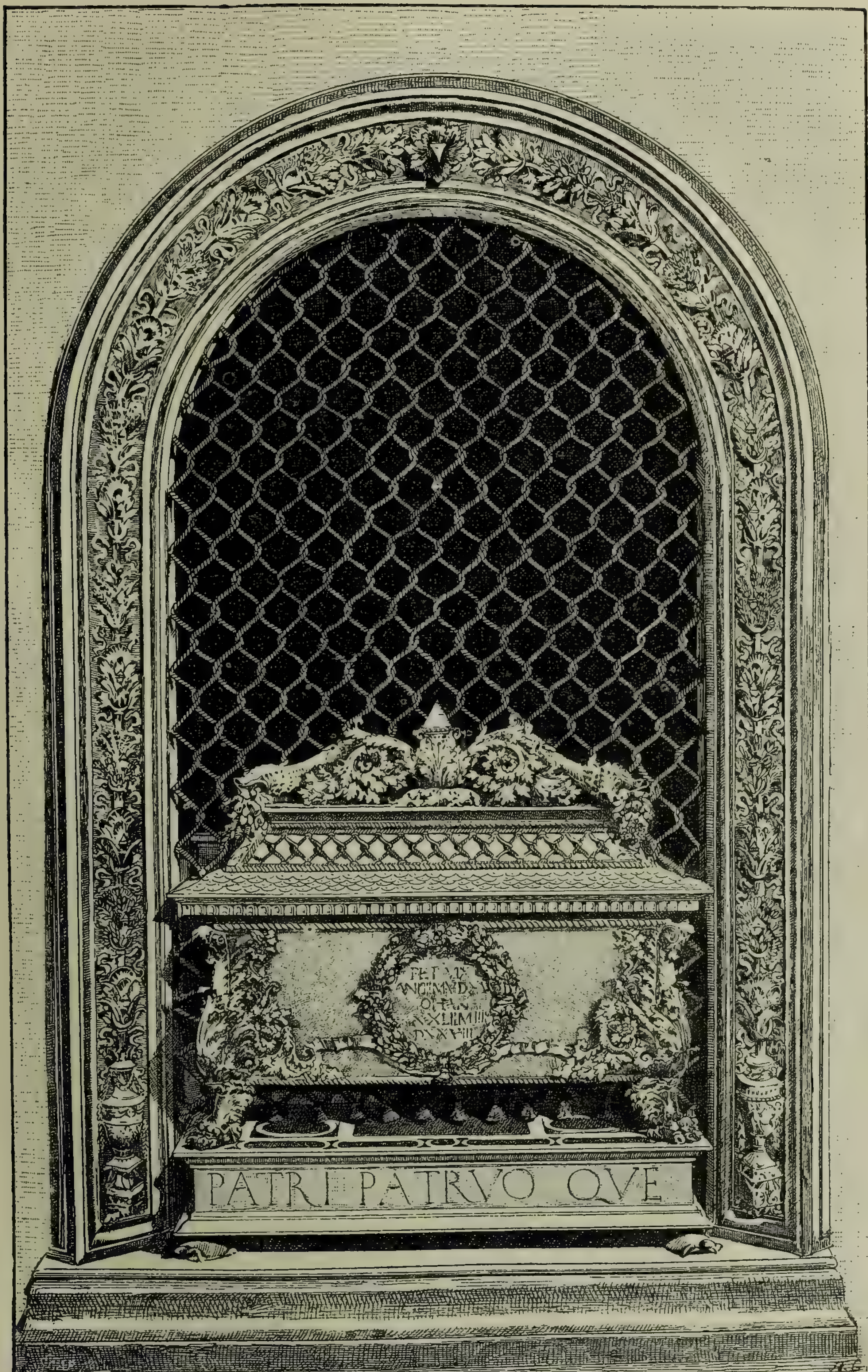
Lorsque cet homme extraordinaire, également éminent comme diplomate, comme poète et comme connaisseur, mourut, à peine âgé de quarante-quatre ans, le palais des Médicis formait le musée le plus riche et le plus complet que l'Italie eût vu depuis les temps des anciens Romains : à côté des innombrables chefs-d'œuvre de l'art antique — statues, bas-reliefs, bustes, pierres gravées, médailles — s'alignaient les merveilles de la sculpture du quinzième siècle, signées des noms de Donatello, de Desiderio, de Mino, de Verrocchio; les peintures de Masaccio, de Paolo Uccello, de Fra Angelico, de Fra Filippo Lippi, de Francesco Peselli, de Domenico Veneziano, de Matteo de' Pasti, de Botticelli, des Pollajuolo, alternaient avec celles des chefs de l'École flamande, les Van Eyck et les Petrus Cristus. Le mobilier était d'une variété et d'un luxe éblouissants : tapisseries des Flandres, cuirs de Cordoue, émaux, majoliques, ouvrages damasquinés. L'orfèvrerie pouvait, malgré son prix, passer pour ce que le palais renfermait de moins précieux.



Médaille de Laurent le Magnifique, attribuée à Niccolò Fiorentino.

Considérée uniquement au point de vue de l'art, l'œuvre des Médicis paraît gigantesque, leurs services infinis; et cependant ce n'est là qu'une moitié de la tâche glorieuse à laquelle ils se sont dévoués : la philosophie, la science, la littérature, n'ont-elles pas d'aussi grandes obligations à ces amateurs de génie qui en adoptant Marsile Ficin ont voulu préparer un interprète à Platon, qui par leur exemple et leurs encouragements ont remis en honneur la poésie italienne, si longtemps sacrifiée à la poésie pseudo-classique, qui ont fondé l'admirable bibliothèque Laurentienne? La gloire d'un Pogge, d'un Ambroise le Camaldule, d'un Cristoforo Landini, d'un Politien, d'un Pic de la Mirandole, d'un Lascaris, de plus d'un autre parmi les savants ou littérateurs attachés aux Médicis, aurait pu parfois porter ombrage à leurs émules les artistes; mais leurs communs protecteurs « épandaient leurs faveurs et ne mesuraient pas ».

Quoique le présent ouvrage doive être limité aux choses de l'art, nous ne saurions caractériser le mouvement dont le foyer se trouvait au palais des Médicis si, à côté des artistes, nous n'accordions pas du moins un coup d'œil à la phalange de littérateurs et de savants groupée autour de cette famille illustre. Toutes les branches des connaissances humaines étaient représentées dans ses rangs. Ici des historiens et des philologues, tels que les deux Arétins, Leonardo Bruni et Carlo Marsuppini, tous deux chanceliers de la République florentine. Là, l'heureux dénicheur de manuscrits, le conteur sarcastique, l'archéologue



Tombeau de Pierre et de Cosme de Médicis, par Verrocchio.
(Église Saint-Laurent a Florence.)

sagace et surtout le penseur si indépendant et si éloquent qui s'appelait Poggio Bracciolini. Chez Traversari, plus connu sous le nom d'Ambroise le Camaldule, l'érudition classique et sacrée l'emporte, et cependant quel enthousiasme cet helléniste distingué ne sait-il pas mettre dans ses lettres, lorsqu'il raconte ses triomphantes expéditions dans les bibliothèques de l'Italie ! Léon-Baptiste Alberti, le grand architecte, cultive à la fois la morale et l'esthétique. Niccolò Niccoli, esprit à la tournure négative, représente le collectionneur par excellence : il se persuade que tout a été dit par les Anciens, et se renferme dans l'admiration du passé sans songer à produire. Francesco Filelfo, l'un des princes de l'hellénisme, commence par accepter une chaire à l'Université de Florence des mains de ces mêmes Mé-

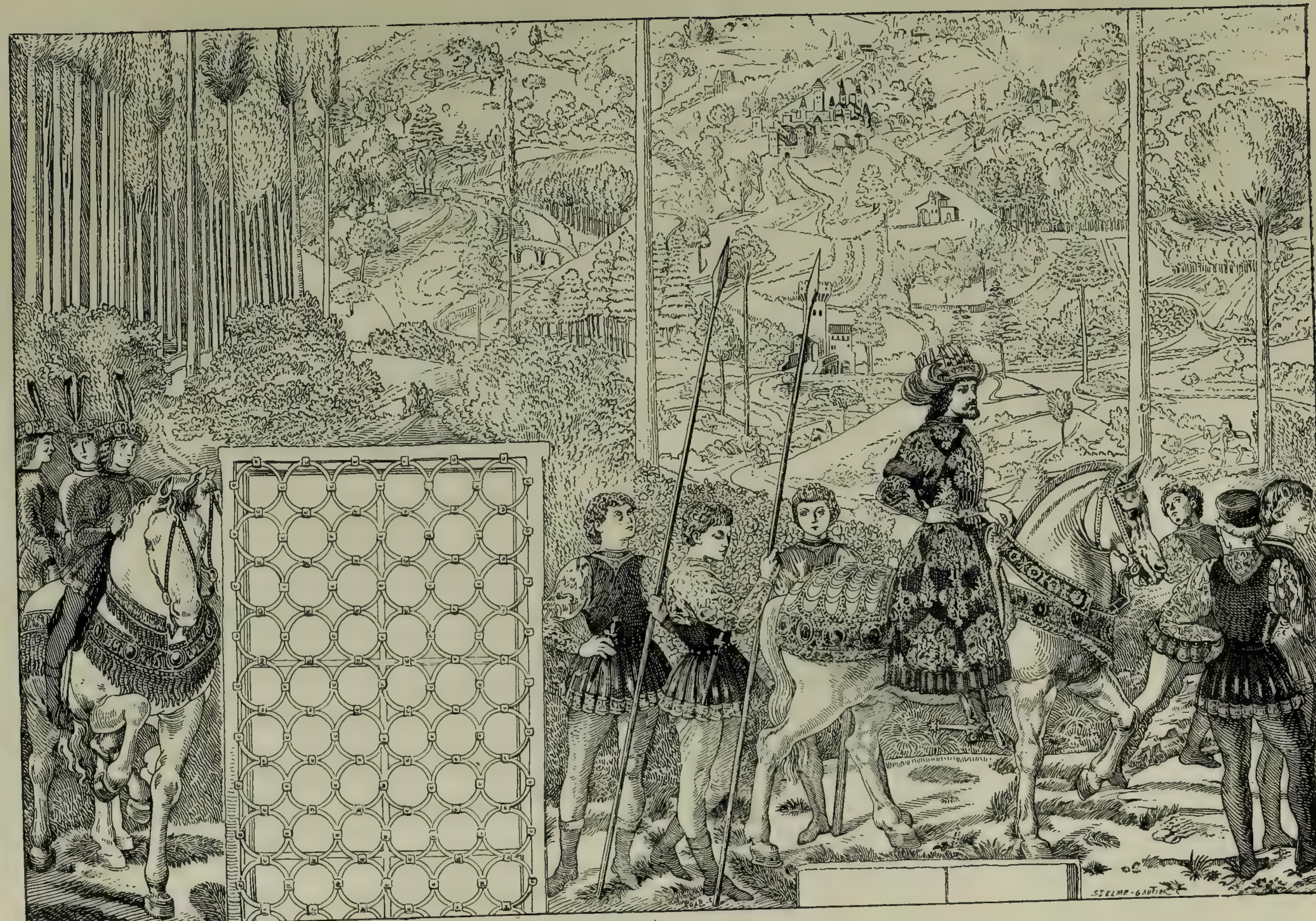


Médailles de la Conjuration des Pazzi, avec les portraits de Julien et de Laurent de Médicis, par A. Pollajuolo.

dicis qu'il devait dans la suite accabler de tant d'injures; comme son ennemi le Pogge, il excelle à la fois dans le panégyrique et dans la satire, dans la critique des textes et dans l'épistolographie, avec quelque chose de moins prime-sautier et de moins généreux toutefois. Marsile Ficin, l'immortel interprète et commentateur de Platon, n'était alors qu'un enfant (il était né en 1433); mais déjà Cosme de Médicis avait deviné son génie naissant. Le don d'une maison située à Florence, celui d'un petit domaine situé à Careggi, et suffisant pour l'entretien de trois personnes, mirent le jeune philosophe à l'abri du besoin pour le reste de ses jours. Puis c'étaient des mathématiciens, des médecins, des géographes, que la libéralité du premier Médicis fixait à Florence et inféodait à sa maison.

Tous ces personnages, sauf L.-B. Alberti, n'écrivaient que le latin; mais c'était un latin souple, incisif, vivant, et non une langue morte telle que l'ont faite les puristes des âges suivants.

Pour libraire, Cosme de Médicis avait ce brave Vespasiano de' Bisticci (né en 1421, mort en 1498), le fournisseur des papes, des ducs d'Urbin, du roi de Hongrie Matthias Corvin, et, de plus, l'auteur de ce livre d'or (les Italiens se servent de la jolie et intraduisible expression de « aureo libro »), qui raconte avec une naïveté touchante les vies des principaux personnages du quinzième siècle, souverains, cardinaux, archevêques et évêques, hommes d'État et littérateurs.



L'Adoration des Mages. Fragment (Fresque de Benozzo Gozzoli au palais des Médicis a Florence.)

Le concours d'un commerçant tel que Vespasiano était doublement précieux à une époque où, l'érudition l'emportant sur l'imagination, les Médicis s'occupaient plutôt de sauver de l'oubli les auteurs anciens que d'encourager les productions nouvelles. Réunir des manuscrits, organiser des bibliothèques, vulgariser les trésors littéraires, tel était en effet l'un des objectifs qui ne cessèrent d'être les plus chers aux trois chefs successifs de la famille, à Cosme, à Pierre et à Laurent. Cosme surtout, toutes les fois qu'il bâtissait un couvent, s'empressait de le doter d'une bibliothèque. A Saint-Marc de Florence, les manuscrits laissés par Niccolò Niccoli formèrent le noyau de la collection naissante. Le problème était plus embarrassant pour l'abbaye (la Badia) de Fiesole. La destinant à des religieux studieux et lettrés, Cosme ne savait comment improviser une collection digne d'occuper leurs loisirs. Il fit venir Vespasiano et lui demanda comment il s'y prendrait pour mener à bonne fin cette tâche. Vespasiano de répondre qu'il était impossible de trouver à acheter une telle quantité de livres; peut-être, ajouta-t-il, en mettant sur pied une armée de copistes, réussirait-on à constituer un fonds sérieux dans l'espace de temps si limité fixé par Cosme. Ainsi fut fait : Cosme mit un crédit illimité à la disposition de son libraire, et celui-ci, ayant enrôlé quarante-cinq copistes, parvint à faire transcrire deux cents volumes en vingt-deux mois, tour de force qui le couvrit d'honneur et qui doit donner à réfléchir aux imprimeurs modernes.

Le savant chargé de dresser la liste des auteurs dignes de figurer dans ces collections d'élite, et de rédiger le canon bibliographique qui servit de base à Cosme, n'était autre que le pauvre et obscur Thomas Parentucelli de Sarzane, subitement élevé par un coup de fortune au trône de Saint-Pierre, sous le nom, qu'il immortalisa, de Nicolas V. Ce n'est pas un des moindres titres de gloire des Médicis que d'avoir deviné le mérite et utilisé les services de ce bibliophile éminent, le futur fondateur de la bibliothèque du Vatican. — Le canon bibliographique de Thomas Parentucelli existe encore : il a été livré à la publicité, il y a peu d'années, par M. Sforza[1].

La passion des Médicis pour une diction élégante, des pensées ingénieuses ou les prodiges de l'érudition n'allait pas toutefois jusqu'à leur faire fermer les yeux sur ce que l'on pourrait appeler leurs intérêts dynastiques. Le savant et éloquent Giannozzo Manetti en fit la triste expérience : frappé par Cosme d'amendes énormes, il dut s'expatrier et chercher fortune à la cour de Nicolas V d'abord, d'Alphonse V ensuite.

Laurent le Magnifique fit preuve de plus de générosité, peut-être aussi de plus d'habileté, en pardonnant à Philelphe les invectives qu'il avait lancées, quelque quarante années auparavant, contre son aïeul le grand Cosme.

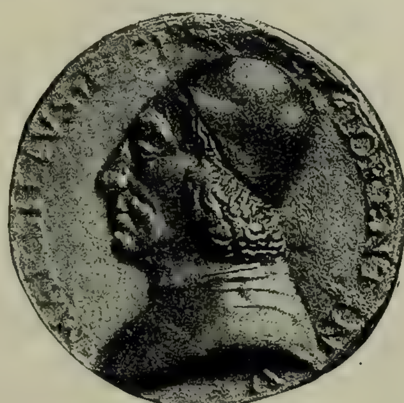
Si Cosme déjà, qui n'était et ne voulait être qu'un simple curieux en pareille matière, avait réussi à grouper en faisceau tant d'illustrations littéraires ou

1. *La Patria, la Famiglia e la Giovinezza di papa Niccolò V.* Lucques, 1884.

scientifiques, que fut-ce lorsque Laurent le Magnifique, élevé dans ces études et ayant le droit de se poser en homme du métier, prit en main la propagande de l'humanisme! De ce moment, il n'y eut plus en Italie un savant, un littérateur, un philosophe, plus un travailleur obscur maniant la plume, qui n'eût les yeux fixés sur le palais des Médicis, qui n'y cherchât des inspirations ou des oracles, comme dans l'antre de la Sibylle. Quel sanctuaire que celui où se rencontraient journellement, dans une confraternité touchante, des philosophes tels que Marsile Ficin, des poètes tels que Politien, des érudits tels que Jean Lascaris, l'historien Bernard Ruccellaï, Bibbiena, l'un des créateurs du théâtre italien, pour ne point parler de l'universel Pic de la Mirandole, et qu'il



Médaille de Pic de la Mirandole.



Médaille de Marsile Ficin.

dut être difficile au fils de Laurent, le pape Léon X, d'éclipser encore la gloire de la maison paternelle!

Les célèbres *Disputationes camaldulenses* de Cristoforo Landini nous initient aux entretiens philosophiques et littéraires de cette société d'élite. Pendant l'été de l'année 1468[1], Laurent le Magnifique et son frère Julien, Piero et Donato Acciajuoli, Alamano Rinuccini, l'ancien élève du Pogge, Marco Parenti, le beau-frère de Filippo Strozzi (voy. ci-dessus, page 16), Cristoforo Landini, Marsile Ficin, Léon-Baptiste Alberti, et quelques autres, s'étaient donné rendez-vous dans les montagnes du Casentin, au couvent des Camaldules, cherchant la fraîcheur et le recueillement au milieu des hêtres séculaires qui couvrent et des eaux vives qui arrosent les ravins creusés autour de l'antique monastère. Le lendemain, après avoir entendu la messe, ils gravirent la montagne, et, s'étendant à l'ombre d'un hêtre gigantesque, prêtèrent l'oreille aux graves et ingénieux discours d'Alberti, qui eut pour mission, pendant ces jours de villégiature, de diriger la conversation. Celui-ci, s'adressant aux deux jeunes Médicis, leur signala les difficultés qui les attendaient quand ils auraient pris en main les rênes de la République florentine, que la santé chancelante de leur

1. C'est la date mise en avant par M. Mancini dans sa *Vita di L. B. Alberti*, p. 481, et adoptée par Alfred de Reumont dans son *Lorenzo de' Medici* (t. II, p. 34-36), auquel j'emprunte le récit ci-dessus reproduit.

père ne tarderait pas à leur livrer, et leur recommanda la vie contemplative célébrée par Platon. Laurent répliqua en invoquant la nécessité de concilier le principe contemplatif avec les devoirs sociaux, et de remplir ainsi la tâche qui est assignée à l'homme sur cette terre. On discuta ensuite sur les destinées de l'âme, sur le souverain bien, sur les plus hautes questions d'économie politique et de morale. Les entretiens suivants furent consacrés à l'examen des rapports de l'*Énéide* de Virgile avec la philosophie de Platon : là encore le jeune Laurent entendit ou énonça des doctrines sublimes, qui, s'il les avait suivies, auraient fait de lui le chef d'État le plus vertueux de l'Italie antique ou moderne, mais non pas, assurément, le diplomate le plus fin de son temps.

On le voit par ces exemples, comme par tant d'autres, le génie familier de la maison de Médicis, c'est Platon : la propagande de sa philosophie, tel est le secret de la domination que ces grands charmeurs exercèrent sur l'esprit de leurs contemporains.

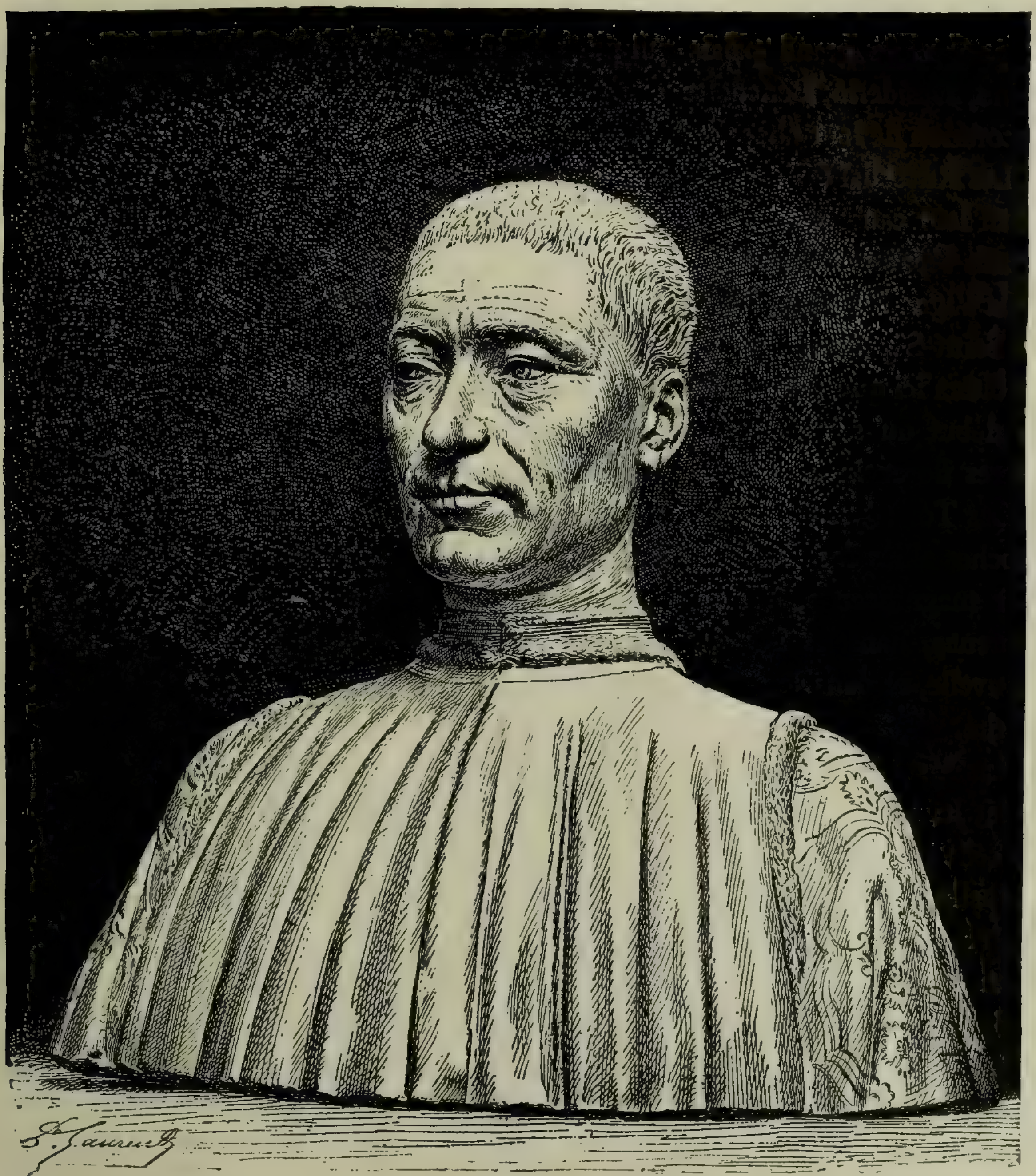
Plus encore que la littérature classique, la littérature italienne a contracté envers les Médicis une dette qu'il lui sera difficile de jamais acquitter. Leur ardente initiative a tiré de l'oubli la langue nationale, si complètement sacrifiée au latin dans les cours de Rome, de Naples, d'Urbin. Dès 1441, Pierre de Médicis, le fils de Cosme, décernait une couronne d'argent aux vainqueurs du concours institué par L. B. Alberti en faveur de poésies écrites en italien. La femme de Pierre, Lucrèce Tornabuoni, se rendit célèbre par ses poésies religieuses, les *Laudi*. Quant à leur fils Laurent le Magnifique, il ne se contenta pas de grouper autour de lui les maîtres de la poésie italienne, Politien, dont les stances sur la Joute de 1468 sont demeurées inimitables pour leur suavité, Lodovico Pulci, dont le *Morgante Maggiore*, publié en 1481, a servi de prototype à Bojardo, à l'Arioste, et à tous les autres chantres du cycle carlovingien; le jeune Mécène encouragea encore Cristoforo Landini dans ses tentatives pour remettre en honneur Dante et s'occupa — mais sans succès — de faire revenir dans sa patrie les cendres du grand exilé. Bien plus, il voulut prêcher d'exemple, et, comme on l'a vu, conquit dans la poésie italienne du quinzième siècle un rang qui ne peut lui être disputé que par son protégé et ami Politien.

Sous les auspices des Médicis, des relations suivies s'établirent entre humanistes et artistes. Il serait difficile d'exagérer l'influence que la fréquentation d'archéologues ou de collectionneurs tels que le Pogge et Niccolò Niccoli a pu avoir sur Donatello et son école, ainsi que sur Ghiberti, ou les conversations de philosophes et de poètes tels que Marsile Ficin et Politien sur les artistes de la fin du quinzième siècle, entre autres sur Michel-Ange. Peintres et sculpteurs s'efforcèrent d'acquitter leur dette en multipliant partout les portraits de ces amis auxquels ils devaient tant de conseils utiles[1], mais qui contribuèrent

1. On trouvera des détails sur ces rapports dans *les Précurseurs de la Renaissance*, p. 204 et suivantes.

aussi, comme il sera dit plus loin, à détacher l'art italien de l'étude de la vie réelle pour le transporter dans le domaine de l'abstraction.

Autour des Médicis gravitent cinq ou six familles florentines, entraînées dans



Buste de Philippe Strozzi, par Benedetto da Majano. (Musée du Louvre.)

le tourbillon par l'exemple de ces amateurs prodigues[1]. Enrichies de la veille seulement, elles ont hâte de jouir et de faire jouir de leurs trésors (les parvenus sont décidément les rois des Mécènes!), tandis que les représentants de la très vieille aristocratie florentine, les Acciajuoli, qui se sont élevé au quatorzième siècle un monument impérissable dans la Chartreuse du Val d'Ema, les Peruzzi,

1. Voy. sur ces diverses familles les *Famiglie celebri*, de Litta, et *les Précurseurs de la Renaissance*, p. 238 et suiv.

qui ont fait peindre par Giotto leur chapelle de Santa Croce, et qui depuis ont si glorieusement attaché leur souvenir à l'embellissement de la Florence moderne, les Bardi, etc., se reposent sur leurs lauriers. Les Strozzi[1] (Palla, 1372-1462; Matteo, né en 1397; Filippo, 1426-1491) se signalent en commandant à Gentile da Fabriano l'*Adoration des Mages*, qui est son chef-d'œuvre; en faisant élever le petit et le grand palais qui portent leur nom, avec les bustes sculptés par Mino, Desiderio, Benedetto da Majano; enfin en confiant à Filippino Lippi la décoration de leur chapelle à Sainte-Marie Nouvelle.

Les Ruccellaï (Giovanni, 1403-1481; Bernardo, 1448-1514)[2] lient si intimement leur cause à celle de L. B. Alberti, qu'il sera bien malaisé à la postérité de jamais séparer leur nom du sien : ils le chargent d'élever leur palais de la « Via della Vigna Nuova », l'oratoire de Saint-Pancrace, avec une réduction de l'église du Saint-Sépulcre, ainsi que de doter Sainte-Marie Nouvelle de sa façade; on ne citera ici que pour mémoire leurs fameux jardins, les « Orti Oricellarj », qui, au début du seizième siècle, ont tenu une si grande place dans l'histoire des lettres florentines.

Les Tornabuoni (Francesco, mort en 1436; Giovanni, trésorier de Sixte IV), proches alliés des Médicis, tout comme les Ruccellaï, laissent des témoignages de leur magnificence, à Rome, dans les tombeaux de l'église de la Minerve; à Florence, dans les fresques dont D. Ghirlandajo orna l'abside de Sainte-Marie Nouvelle, et dans le palais qui a donné son nom à l'une des principales rues de la cité.

Les Martelli s'honorent de l'amitié de Donatello, qui sculpte pour eux un Saint Jean-Baptiste et plusieurs autres statues ou bustes bien connus; les Pazzi, de celle de Brunellesco, qui élève leur palais dans la Via del Proconsole et leur chapelle à Santa Croce. Lucas Pitti enfin s'assure l'immortalité en commandant également à Brunellesco le plus grandiose des palais de Florence. Accordons aussi un souvenir aux collectionneurs d'antiquités, à Niccolò Niccoli (1363-1437), à Ghiberti, le sculpteur, au Pogge[3].

Il n'y avait pas jusqu'aux Florentins fixés à l'étranger qui ne voulussent s'immortaliser dans leur ville natale par quelque fondation grandiose. Le noble aventurier connu sous le nom de Pippo Spano (Filippo degli Scolari, † 1426), qui avait fait une fortune si brillante en Hongrie et attiré autour de lui un si grand nombre de ses compatriotes, légua une somme considérable pour édifier le temple des Anges à Florence. Ce monument, commencé par Brunellesco, resta malheureusement inachevé.

1. Voy. sur les Strozzi les *Vite* de Vespasiano; édit. Bartoli, p. 271-290; — la *Vita di Filippo Strozzi il Vecchio;* édit. Bini et Bigazzi. Florence, 1851; — *Alessandra Macinghi negli Strozzi;* édit. Guasti. Florence, Sansoni, 1877. Voy. ci-dessus, p. 12 et suiv.

2. Passerini, *Gli Alberti.* — Id., *Curiosità storico-artistiche fiorentine*, 1re série. — Bernard Ruccellaï, *Liber de urbe Roma;* édit. Becucci. Florence, 1770.

3. Voy. *les Précurseurs de la Renaissance*, p. 104-125.

Le gouvernement florentin — la Seigneurie, comme on l'appelait — avait dès le treizième siècle célébré dans un langage magnifique la dignité de la mission de l'art. Qui ne se rappelle les termes de la délibération par laquelle il confia, en 1294, à Arnolfo la reconstruction de la cathédrale de Sainte-Marie des Fleurs? « Attendu que la souveraine prudence d'un peuple de haute origine consiste à procéder dans ses affaires de manière que ses actes témoignent à la fois de la sagesse et de la magnanimité de ses entreprises, nous ordonnons à Arnolfo, maître d'œuvres de notre commune, de faire un modèle ou un plan de la reconstruction de Santa Reparata, avec la plus haute et souveraine magnificence, afin qu'il soit impossible à l'activité et à la puissance des hommes de la faire plus grande ni plus belle, conformément à ce qui a été délibéré par les hommes les plus sages de cette cité dans les réunions publiques et privées, à savoir, qu'il ne faut point entreprendre les choses qui intéressent le bien public (« il comune ») si l'on n'a pas le désir de les faire correspondre aux aspirations d'un cœur devenu très grand, parce qu'il se compose de l'esprit de beaucoup de citoyens unis ensemble en un seul vouloir. C'est ce qu'il importe de faire davantage encore, étant donnée la qualité de cette cathédrale[1]. »



Médaille de Jean Tornabuoni, par le médailleur « à l'Espérance ».

A l'époque qui nous occupe, sous l'inspiration de Palla Strozzi, ainsi que des Albizzi et de Niccolò da Uzzano[2], dont on est trop tenté de sacrifier les titres à ceux des Médicis, la Seigneurie intervient à tout instant dans l'embellissement de la cité. Tantôt elle prend à sa charge les frais des travaux ou accorde des subsides, tantôt elle fait exécuter ces travaux par voie législative, comme lorsqu'elle décida, le 20 avril 1406, que chacune des corporations représentées dans l'Oratoire d'Or San Michele serait tenue, dans le délai de dix ans, d'enrichir une des niches extérieures de la statue en marbre de son patron, « une statue grande et honorable », faute de quoi elle serait déchue de ses droits (cette décision, on le sait, nous a valu les chefs-d'œuvre de Ghiberti, de Donatello, de Nanni di Banco et de Verrocchio). Parfois aussi la Seigneurie intervient pour s'opposer à des actes de vandalisme : en 1448 nous la voyons prendre contre les frères du couvent de Santa Croce la défense du « dormitorium (dortoir) magnum et nobile et

1. Villani, *Croniche*, liv. VIII, ch. VII. — Richa, *Notizie istoriche delle Chiese fiorentine ;* Florence, 1754-1762, t. VI, p. 14.

2. Niccolò da Uzzano († 1432), dont les traits nous ont été conservés par le buste de Donatello, aujourd'hui au Musée national de Florence, fit commencer par Lorenzo di Bicci son palais de la Via dei Capponi, ainsi que le collège de la « Sapienza », destiné aux étudiants de l'Université florentine.

amplum », que ceux-ci déshonoraient en y pratiquant des portes, des fenêtres, des cheminées, ce qui nuisait à la beauté, à la solidité et à la convenance de l'édifice : « pulchritudini, fortitudini et aptitudini dicti hedificii ». Dans cette protection accordée aux arts, elle pouvait s'autoriser de la fière réponse faite cent années auparavant par les Florentins à leur tyran, le duc d'Athènes : « que l'on voit des hommes aimer la liberté uniquement grâce aux souvenirs que leur ont laissés leurs pères, et que si ceux-ci ne leur avaient pas transmis ces souvenirs, les palais publics, les lieux de réunion des magistrats, les enseignes (les bannières) des corps libres se chargeraient de les leur rappeler » [1].

Au quinzième siècle, indépendamment des travaux de fortification et des travaux de voirie, ceux-ci placés sous la direction d'un bureau spécial, la Seigneurie concourt pour une part plus ou moins considérable à la construction ou à la réparation des églises Saint-Marc, Saint-Laurent, Sainte-Croix. Elle fait élever dans cette dernière, vrai Panthéon des gloires florentines, où Dante a son monument à côté de Galilée, Machiavel à côté de Michel-Ange, des mausolées magnifiques à ses deux chanceliers, Léonard Bruni et Charles Marsuppini. Mais la grande préoccupation des chefs du pouvoir est la décoration du Palais Vieux, qui leur sert de résidence. A partir de 1454, il ne se passe guère d'année sans que l'on y entreprenne quelque embellissement important. Tantôt c'est une suite de tapisseries de 1300 coudées que l'on fait tisser par Liévin de Bruges (1457); tantôt un candélabre monumental en bronze, que l'on commande à Verrocchio (1468); tantôt encore une statue de géant que l'on charge Agostino di Duccio (1463) de tirer d'un bloc de marbre. Puis on décrète la reconstruction de la grande salle et de la salle d'audience (1473), dont les sculptures et les marqueteries sont confiées au Francione, à Giuliano et à Benedetto da Majano et à divers autres (1476-1479), tandis que Domenico Ghirlandajo, Botticelli, le Pérugin, Filippino Lippi, Pietro Pollajuolo, Leonardo da Vinci sont chargés de la peinture (1482). Rien ne paraît aux membres du Magistrat trop beau ou trop rare pour eux. En 1477, ils font scier, pour en orner la porte de la salle d'audience, un morceau de porphyre, matière dont la taille était longtemps restée un secret.

Partout, dans ces délibérations ou proclamations, percent le légitime orgueil des représentants d'une grande cité et un patriotisme que la postérité doit bénir, puisqu'il a profité, non pas tant aux intérêts municipaux immédiats qu'à la cause, infiniment plus large, de l'art. Les expressions de « magnificentia communis Florentiæ », de « honor Dei et decus nostræ civitatis », « ad honorem et gloriam communis », la mention de pierres devant durer éternellement, « de lapidibus perpetuo duraturis », etc., disent assez combien ces sentiments avaient de force et de netteté.

1. Machiavel, *Istorie fiorentine*, liv. II, ch. XXXIV.

A côté de la Seigneurie, les fabriques, les confréries religieuses et les corporations civiles déploient une rare activité. L'œuvre de la cathédrale fait commencer et achever la coupole; elle commande à Piero di Giovanni Tedesco, à Niccolò d'Arezzo, à Nanni di Banco les bas-reliefs des portes du sanctuaire; à Donatello, les statues de l'intérieur et celles du campanile, ainsi que la tribune des chanteurs, dont une moitié est sculptée par Luca della Robbia. Les riches corporations des fabricants d'étoffes de laine et d'étoffes de soie, l' « Arte della Lana » et l'« Arte della Seta », veillent à l'achèvement des portes du Baptistère



Rencontre de saint Dominique et de saint François. (Attribué à Andrea della Robbia.)
(Hôpital Saint-Paul à Florence.)

(ces deux portes coûtèrent à elles seules 30 798 florins et une fraction, soit environ 1 million et demi de francs), assurant ainsi l'immortalité à Ghiberti; à la décoration des niches d'Or San Michele, qui s'enrichissent des statues de Donatello, de Ghiberti, de Nanni di Banco, de Verrocchio; à la construction de l'hospice des Innocents sur la place de l'Annonciation, à celle de l'hospice de Saint-Paul. A la Badia, les Bénédictins, pris d'un beau mouvement de reconnaissance rétrospective, commandent à Mino de Fiesole le tombeau de leurs bienfaiteurs, le marquis Hugues de Toscane, mort quelque cinq siècles auparavant, et Bernard Guigni; à Santa Croce, les Franciscains demandent à Benedetto da Majano de sculpter la chaire que l'on sait.

Examinons le rôle et l'attitude de ces juges en quelque sorte impersonnels, pour la plupart de braves bourgeois, siégeant en commission. S'ils n'avaient pas la distinction et la netteté de goût des Médicis, ils n'apportaient certainement que plus de vigilance dans leur contrôle. Loin de se contenter de l'autorité d'un grand nom, ils entendaient entrer dans la discussion des moindres défauts de

l'œuvre, la soumettre à la critique la plus minutieuse. Ils avaient tellement à cœur la perfection, qu'ils multipliaient les formalités, trouvant toujours qu'ils n'avaient pas assez de garanties. C'était d'abord comme un examen professionnel, examen assez sévère, puisque à Orvieto, en 1449, un maître de la valeur de Benozzo Gozzoli échoua et fut éconduit; puis venait le concours, qui avait pour but de choisir, entre les productions de deux artistes également capables, la production la plus parfaite. Au cours même du travail, c'étaient des observations sans fin; bien souvent on forçait l'artiste à recommencer; parfois, cette seconde édition n'ayant pas paru suffisante, on refusait purement et simplement le travail livré. Une clause introduite dans la plupart des contrats stipulait en effet que l'ouvrage ne serait accepté qu'autant qu'il paraîtrait satisfaisant, « a giudizio d'ogni buon maestro »[1].

Mais que sont ces encouragements, à la fois si brillants et si intelligents, au prix de l'ardeur qui transportait les artistes eux-mêmes, de cette émulation rare, de ce progrès de tous les jours! Pas une branche de l'art, depuis les plus humbles jusqu'aux plus élevées, qui ne comptât les représentants les plus éminents. Citer les noms des architectes, des sculpteurs et des peintres florentins qui ont illustré ce siècle, ce serait faire l'histoire même de chacun de ces arts. On démontrera plus efficacement le prodigieux essor et parfois la tension excessive de l'esprit florentin dans toutes les directions en rappelant que la gravure était alors cultivée par des maîtres de la valeur de Finiguerra, de Baccio Baldini, de Pollajuolo, de Robetta; l'orfèvrerie par les Ghiberti, les Verrocchio, les Ghirlandajo; la marqueterie par Giuliano et Benedetto da Majano, Baccio Pontelli; que Pollajuolo modela des médailles et composa des cartons de broderies; que David Ghirlandajo, Baldovinetti et Pesello remirent en honneur la peinture en mosaïque; que Lorenzo Monaco, Monte di Giovanni, Gherardo, Attavante, excellèrent dans la peinture en miniature; que le Caparra acquit une sorte de célébrité par ses ouvrages en fer forgé; que Giovanni delle Corniole se signala par ses gravures en pierres dures. Et au-dessous d'eux, quels ouvriers incomparables dans la mise en œuvre de la laine ou de la soie; quels verriers, quels céramistes[2]! L'art était alors dans tout, mais nulle part sa floraison ne fut aussi complète que sur les rives de l'Arno, dans l'enceinte étroite comprise entre les riantes collines de San Miniato et de Fiesole.

De Florence, l'art nouveau se répand rapidement jusqu'aux confins de la Tos-

1. Sur les concours et les expertises, je prends la liberté de renvoyer le lecteur au *Raphaël* publié par la maison Hachette, 2e édit., p. 80-84, et à *la Renaissance au temps de Charles VIII*, p. 136 et suiv.

2. Quelques chiffres pour donner une idée de l'importance des industries d'art à Florence : du temps de Laurent le Magnifique on y comptait 30 ateliers ou boutiques de batteurs et fileurs d'or, 44 d'orfèvres et joailliers, 84 de « legnajuoli di tarsie e intagliatori » (ouvriers en marqueterie et sculpteurs en bois), 83 de fabricants de soieries, 270 de fabricants d'étoffes en laine. (Pagnini, *Della Decima*, t. II, p. 275.)

cane. A Prato, l'une des villes les plus coquettes de la plaine de l'Arno, Donatello et Michelozzo enrichissent la cathédrale de sa chaire extérieure, avec sa *Ronde d'Enfants dansant;* Fra Filippo Lippi de ses fresques de l'*Histoire de Saint Jean-Baptiste;* Mino de Fiesole et Antonio Rossellino de sa cuve baptismale[1]; Giu-



Portique de Sainte-Marie des Grâces, près d'Arezzo, par Benedetto da Majano.

liano da San Gallo élève dans la même ville la délicieuse église de la « Madonna delle Carceri ».

Empoli s'honore de conquérir l'*Annonciation* de Bernardo Rossellino et le *Saint Sébastien* de son frère Antonio; Pistoia, le mausolée de Lazzari, également par les Rossellino, et le monument de Forteguerra, par Verrocchio. A Pistoia encore, Brunellesco cisèle deux statuettes de prophètes, à mi-corps, pour le retable en argent, ouvrage monumental auquel l'église Saint-Jacques fit travailler pendant

1. Vasari, t. II, p. 330.

près de deux siècles, tandis que Tommaso Finiguerra, Piero di Sali et Antonio Pollajuolo exécutent les candélabres destinés au même sanctuaire[1].

A Pise, vénérable berceau de l'art toscan au moyen âge, des monuments prodigieux, le Dôme, le Campanile, le Baptistère, le Campo Santo, rendirent difficile la tâche de la Renaissance : ils n'ont cessé depuis de donner à la ville sa physionomie si caractéristique et comme sa raison d'être. Inconsolable de la perte de sa liberté, Pise avait pris dès lors cet aspect morne auquel elle a dû le surnom de « Pisa Morta », et, après avoir tenu une si large place dans la



Statue funéraire d'Aragazzi, par Michelozzo. (Cathédrale de Montepulciano.)

Renaissance du douzième et du treizième siècle, se trouva sans force et sans courage vis-à-vis de la Renaissance du quinzième. Concentrant son effort sur son Campo Santo, ce sanctuaire de la mort qui reflète si exactement l'image de la cité, elle se contenta de commander à Benozzo Gozzoli un monument impérissable, les fresques de l'*Ancien Testament*.

San Gemignano « alle belle torri », la ville aux belles tours, fait appel à Benozzo Gozzoli, à Domenico Ghirlandajo et à Benedetto da Majano; Arezzo[2], cette Florence en miniature, qui a sur son prototype l'avantage d'occuper le site le plus pittoresque, avec ses faubourgs s'étendant dans la plaine, tandis que le centre se développe sur une série de monticules, Arezzo devine une des premières le génie de Piero della Francesca, né à Borgo San Sepolcro, mais devenu Florentin par ses études. Piero y crée son œuvre capitale, les fresques de l'église Saint-François. Elle confie ses constructions à un de ses concitoyens, l'habile

1. Vasari, t. III, p. 228.
2. Bibl. : A. et U. Pasqui, *la Cattedrale Aretina e suoi monumenti*. Arezzo, 1880.



La découverte de la vraie croix. Fresque de Piero della Francesca. (Église Saint-François a Arezzo.)

sculpteur et architecte Niccolò Lamberti, qui lui revient de Florence transformé en champion de la Renaissance. A Benedetto da Majano elle commande l'élégant portique du couvent de Sainte-Marie des Grâces.

Même spectacle à Borgo San Sepolcro, patrie de Piero della Francesca, et à Cortone, patrie de Signorelli. Cette dernière ville eut en outre l'honneur de servir d'asile pendant quelques années à Fra Angelico, et la bonne inspiration de confier à Francesco di Giorgio Martini la construction de la belle église, si pure dans sa froideur, de la « Madonna del Calcinajo ».

Castiglione Fiorentino fait tour à tour appel à Lazzaro Vasari, à Bartolomeo della Gatta et à Signorelli.

Montepulciano doit à Michelozzo l'important mausolée du secrétaire apostolique Bartolomeo Aragazzi; Pienza, à Bernard Rossellino sa cathédrale et son palais; le couvent de Montoliveto Maggiore, dans l'âpre solitude de Chiusuri, à Signorelli une partie des fresques de son cloître.

Qui connaît les bourgs ou les monastères perdus du Casentin : Poppi, Bibbiena, Stia, la Vernia, les Camaldules? Qui peut se flatter d'avoir entrevu, ne fût-ce qu'en courant, les trésors dont ils regorgent? Partout, en effet, des chefs-d'œuvre qui feraient l'honneur d'un grand musée : terres cuites des della Robbia; fresques ou retables de quelque primitif, tel que Domenico Ghirlandajo; mausolées sculptés par un des habiles « marmorarii » florentins. Dans cette région féconde et ce siècle béni, la sève jaillissait abondamment jusqu'aux moindres extrémités.

Lucques l'Industrieuse, la ville pittoresque et active, se détachant en plaine sur un fond de montagnes d'une beauté incomparable, la patrie antique des changeurs et des ouvriers en soie, se repose sur le Siennois Giacomo della Quercia et sur un enfant du pays, Civitale, pour faire triompher la cause de l'art moderne.

Le nom de Paolo Guinigi, seigneur de Lucques, et le plus riche peut-être des Italiens au début du quinzième siècle (il avait placé rien qu'à Venise la somme énorme de 202 100 ducats, soit une dizaine de millions de francs, au pouvoir actuel de l'argent), se rattache au mausolée d'Ilaria del Caretto, sa seconde épouse (il fut marié quatre fois), aux travaux de la cathédrale, à la construction du palais, ainsi qu'à de nombreuses autres œuvres d'art[1]. Dans son trésor, diamants, rubis, émeraudes, perles se comptaient par centaines; sa bibliothèque renfermait 86 manuscrits, presque tous d'auteurs classiques; il possédait, outre une pierre gravée (une « corniole »), un « idolo di marmo » sur un piédestal de cuivre. Le linge, d'une richesse extraordinaire, venait de Reims, de Bourgogne et surtout de Paris (« guardanappe parigine sottilissime », etc.), les tapisseries d'Arras. Chassé en 1430, ce Crésus mourut misérablement dans une prison de Pavie, à peu d'années de là.

1. Bibl. : P. Bongi, *di Paolo Guinigi e delle sue ricchezze*. Lucques, 1871. — (Enrico Ridolfi), *Guida di Lucca*. Lucques, Giusti, 1877. — Du même auteur : *l'Arte in Lucca studiata nella sua cattedrale*. Lucques, Canovetti, 1882, in-8°.

Dans la même villa, Cosimo Rosselli peignit, pour l'église Saint-Martin, Nicodème sculptant le fameux crucifix de Lucques; Filippino Lippi y exécuta différents ouvrages. Un des plus habiles d'entre ces artistes en marqueterie (« intarsiatori »), alors estimés à l'égal des peintres (et de fait ils peignaient avec des lamelles de bois), Cristoforo Canzio de Lendinara, fut appelé pour exécuter les boiseries du Dôme[1].

Avant de quitter la Toscane, rappelons qu'il n'est pas une bourgade qui n'ait été tributaire de ce vaste centre d'exportation artistique qui s'appelle l'atelier des della Robbia. Dans leur consciencieux travail, MM. Cavallucci et Molinier n'ont



Le tombeau d'Ilaria del Caretto, par Giacomo della Quercia. (Cathédrale de Lucques.)

pas inventorié moins de 238 terres-cuites, conservées de nos jours encore, en dehors de Florence, dans les différentes parties de la Péninsule, mais surtout en Toscane[2].

Une seule ville de Toscane, Sienne, la rivale et l'ennemie séculaire de Florence, semble braver ces envahisseurs d'un nouveau genre[3]. Ses ressources en matière d'art ne sont-elles pas infinies, ne lui permettent-elles pas de s'isoler sans abdiquer et de soutenir le blocus le plus rigoureux? Il importe de rechercher avec soin, car nous touchons ici à un problème historique particulièrement curieux, comment cette République en miniature a pu maintenir son prestige plus d'un siècle durant et défrayer d'artistes toutes les parties de l'Italie[4]. Sienne,

1. Vasari, t. III, p. 186, 404, 466.
2. *Les Della Robbia*. Paris, Rouam, 1884.
3. Bibl. : G. Milanesi, *Documenti per la storia dell' Arte senese*. Sienne, Porri, 3 vol. in-8°, 1854-1856; ouvrage magistral, que chaque province italienne devrait tenir à honneur d'imiter. — G. Robert de Fleury, *la Toscane au moyen âge. Architecture civile et militaire*. Paris, 1866, in-fol.
4. En 1428, la corporation des peintres de Sienne ne comptait plus que trente-deux membres

pendant tout le moyen âge, s'était appliquée à maintenir la pépinière artistique qui faisait sa principale prospérité; on y devenait peintre ou sculpteur, comme ailleurs on devenait tisserand ou charron. Au début du quinzième siècle, c'était par centaines encore que se chiffraient ses architectes, ses peintres, ses miniaturistes, ses sculpteurs, ses orfèvres, ses brodeurs. Une tradition séculaire et la concurrence de tous les jours garantissaient, sinon un niveau de goût très élevé, du moins une habileté professionnelle fort grande, et de fait, pendant toute la première Renaissance, nulle part on ne peignait plus proprement « a tempera », nulle part on n'apportait plus de conscience à l'exécution technique, surtout lorsqu'il s'agissait des arts décoratifs, où ce point de vue domine : les ouvrages en ferronnerie, en marqueterie, en broderie ne cessaient de se distinguer par leur fini extrême. Aussi les Siennois continuèrent-ils, jusque vers la fin du quinzième siècle, à compter une clientèle respectable dans les environs, clientèle recrutée exclusivement parmi les attardés ou les indifférents.

La cathédrale d'Orvieto, notamment, persista jusqu'après 1450 à leur demander ses maîtres d'œuvre; représentants attitrés du style gothique, ils avaient leur place marquée auprès de tous les édifices gothiques en voie de construction, et le nombre en était grand en Italie. C'est à ce titre, mais à ce titre seulement, que Jean Galeaz Sforza invita les Siennois, en 1490, à prendre part au concours pour l'achèvement du Dôme de Milan.

Le Magistrat de Sienne tirait évidemment vanité de l'autorité qu'il exerçait sur des compatriotes illustres : il aimait à se faire prier par de puissants solliciteurs, afin de se donner de l'importance. On le voit à la jalousie avec laquelle il surveille son Francesco di Giorgio Martini. Vers 1490 notamment, il lui fallut répondre à un déluge de requêtes : le duc de Calabre, Jean della Rovere, préfet de Rome, Virginio Orsini, les Anciens de Lucques, le duc de Milan réclament presque simultanément le concours du fameux ingénieur et architecte. L'absence de Francesco se prolonge-t-elle, vite la Seigneurie lui rappelle ses devoirs, lui enjoint de revenir, le menace de le mettre à l'amende, comme elle l'avait fait pour Giacomo della Quercia.

Sienne est la première ville qui nous fournit l'occasion de vérifier cette loi historique, que la Renaissance était surtout faite pour les populations des plaines, et qu'elle rencontrait de sérieux obstacles dans les villes montueuses. Nul style ne se prêtait mieux que le style gothique, avec la dyssymétrie qui lui était chère, avec sa recherche du pittoresque, ses caprices, ses surprises, aux accidents de terrain. Cette cathédrale qui se développe sur un monticule, ce baptistère

(Gaye, t. II, p. 31), qui rayonnaient toutefois encore dans différentes parties de l'Italie, avec cette différence que, où l'on en occupait une demi-douzaine au siècle précédent, on n'en occupe plus qu'un de loin en loin. Entre 1402 et 1405, on trouve à Palerme le peintre siennois Niccolò di Magio (di Marzo, *I Gagini*, t. I, p. 20); entre 1407 et 1415, à Gênes, un autre peintre siennois, Francesco, et en 1415 son compatriote Pietro (Alizeri, *Notizie*, t. I, p. 210-214); en 1438, Domenico Bartolo peignait à Pérouse; en 1478-1480, Francesco da Siena à Naples; en 1497, un miniaturiste siennois travaillait à Orvieto pour le Dôme, etc., etc.

placé à une demi-douzaine d'étages plus bas, ces palais de briques avec leur façade ondulée, leurs créneaux, leurs tourelles, parfois leurs mâchicoulis, suivant avec une docilité parfaite le cours des rues les plus sinueuses, ou encore suspendus aux flancs de collines abruptes, de telle façon que leur façade soit de plain-pied et que le derrière surplombe sur un abîme, voilà où éclate le triomphe de l'architecture du moyen âge. La Renaissance, elle, signifie avant tout l'avènement de



Vue de Sienne.

la netteté et de la clarté, de la régularité et de la lumière; aussi a-t-elle besoin, pour faire valoir tous ses avantages, de grandes surfaces planes : quand un édifice est disposé par masses verticales, comme les édifices gothiques, peu importe que le sol soit irrégulier ou non ; mais quand les lignes horizontales en forment la note dominante, comme dans les édifices de la Renaissance, que reste-t-il, étant donné un terrain inégal, des effets fondés sur l'alignement, sur la symétrie, sur un développement simple et noble ?

Si nous ajoutons que les montagnards sont plus attachés à leurs traditions que les habitants de la plaine, que le style gothique et les croyances religieuses avaient fini par s'identifier à leurs yeux, nous comprendrons pourquoi la Renaissance a mis tout un siècle à triompher à Sienne, aussi bien qu'à Arezzo (j'excepte la partie de la ville qui se trouve dans la plaine, avec le couvent de Sainte-Marie des Grâces), à San Gemignano, à Volterra, à Cortone, puis dans l'Ombrie, à Pérouse, à Orvieto, à Spolète, etc., etc. Urbin est la seule ville de ce genre où

un monument de premier ordre, le palais ducal, ait pris naissance : il a fallu, pour opérer ce miracle, l'énergie du duc Frédéric.

La cause de la Renaissance est-elle en jeu, les Siennois sont forcés d'abdiquer, sauf de rares exceptions, où ils ont la bonne fortune de compter dans leurs rangs des champions de l'art nouveau : Giacomo della Quercia, le grand sculpteur, Francesco di Giorgio Martini, le grand architecte et ingénieur, et aussi, dans un rang inférieur, l'architecte Antonio Federighi. Telle est d'ailleurs la pénurie de ces maîtres qu'à tout instant il faut faire appel à des artistes du dehors : à Ghiberti et à Donatello, pour les bas-reliefs de la cuve du baptistère; à Bernard Rossellino, pour la construction du palais Piccolomini; à David Ghirlandajo, en 1493, pour les mosaïques du Dôme. L'insuffisance de leurs peintres surtout éclate au grand jour : Pie II, dont le goût manquait quelque peu de netteté, eut seul l'idée d'en occuper un, le Vecchietta, aux retables de la cathédrale de Pienza.

Les principales œuvres d'art qui prennent naissance à Sienne pendant le quinzième siècle, période troublée et sans gloire, sur laquelle l'élévation au pontificat de Pie II, Siennois d'origine, et les fondations de ses parents les Piccolomini, jettent seules quelque éclat, sont : la décoration d'une partie du palais public (fresques bizarres, presque comiques, de Taddeo di Bartolo, représentant les Hommes célèbres de l'antiquité et les Planètes (1414); — Vie du pape Alexandre III, par Matteo Spinelli, 1408; — incrustations en bois de couleur du chœur de la chapelle, 1415), la fameuse fontaine de Giacomo della Quercia, la cuve baptismale, la Loge des officiers ou « Casino nobile » (1417), l'oratoire de Sainte-Catherine (1434), la Loge du Pape, par A. Federighi (1460), le palais Piccolomini, dont il vient d'être question, et les palais Nerucci et Spannocchi. Deux fois, en 1439 et en 1442, des étrangers essayaient d'acclimater à Sienne la tapisserie de haute lisse (voy. plus loin le chapitre consacré à cet art), mais sans grand succès. Pandolfo Petrucci, maître de la ville, dans les dernières années du quinzième siècle, se garde bien d'ailleurs de prendre les Médicis pour modèles; le nombre des œuvres d'art dont on peut faire honneur à cette famille, célèbre surtout par ses crimes, est des plus limités.

Une mention doit être accordée aux Piccolomini, parents et héritiers du pape Pie II : ils continuèrent ce que celui-ci avait commencé si brillamment à Sienne; le cardinal François surtout, pape pendant quelques jours sous le nom de Pie III, laissa des témoignages de son goût dans la « libreria » de la cathédrale, décorée par Pinturicchio de ses fameuses fresques.

Rappelons enfin les Spannocchi, riches banquiers siennois, qui commencèrent en 1471 la construction d'un palais, aujourd'hui occupé par le « Monte dei Paschi », qui protégèrent le fameux mécanicien et horloger Dionisio de Viterbe (lettre de 1477 adressée à Laurent le Magnifique[1]), et qui, en appelant dans

1. Gaye, *Carteggio*, t. I, p. 254.

leur patrie le Sodoma, sont, à proprement parler, devenus les parents intellectuels de la nouvelle École de peinture siennoise.

Un autre banquier siennois, Agostino Chigi, l'ami de Raphaël, appartient déjà plutôt au seizième siècle.

Entre la Toscane, qui savait si habilement manier les armes qu'elle avait empruntées aux Anciens, et Rome, l'arsenal où ces armes avaient dormi inutiles dix siècles durant, s'étend une région montagneuse et pauvre abritant une race plus fervente qu'intelligente, avec beaucoup de conviction et peu d'imagination, au type souffreteux ou ingrat, ces Ombriens longtemps obscurs et sur lesquels, au treizième siècle, saint François d'Assise avait subitement attiré l'attention du monde chrétien[1]. La Renaissance, avec son cortège d'éléments profanes et parfois subversifs, ne devait que difficilement trouver accès auprès de ces esprits lents et tristes, qui se passionnaient rarement, sauf lorsqu'il s'agissait de religion ou de politique. C'est tout au plus si à Pérouse l'on confia, vers le dernier tiers du siècle, au Florentin Agostino di Duccio, la construction et la décoration de l'Oratoire de Saint-Bernardin et de la Porte Saint-Pierre, puis, un peu plus tard, à deux autres Florentins, Giuliano da Majano et Domenico del Tasso, des sculptures en bois et des marqueteries. La statuaire et les arts décoratifs végétaient; à peine peut-on signaler un peintre verrier de talent, Francesco Baroni, deux ou trois orfèvres habiles, Emiliano Orfini, Ludovico de Foligno. Pas de Mécènes, d'ailleurs : les Oddi et les Baglioni, tour à tour maîtres de la ville, ne songeaient à s'illustrer que par leur férocité, ou tout à coup, au sortir de quelque orgie sanglante, par une dévotion outrée.

Comment, dans ce milieu si peu propice, a pu surgir une école de peinture capable, pendant près de cent ans, de maintenir son autonomie et d'imposer son style même aux Florentins, même aux Milanais et aux Vénitiens, école peu nombreuse, il est vrai, mais avec des chefs de la valeur de Gentile da Fabriano, de Buonfigli, de Fiorenzo di Lorenzo, de Niccolò de Foligno, de Pierre Pérugin et de Pinturicchio? Quelques artistes heureusement doués, une population concentrant toutes ses aspirations sur les images pieuses, et vivant en communion intime avec ces artistes, il n'en a pas fallu davantage pour donner naissance au mouvement dont Pérouse est devenue le centre. Je me reprends: j'oubliais les différents éléments de progrès que les peintres ombriens sont allés chercher au dehors et qu'ils se sont si heureusement assimilés. Ce serait en effet leur faire une grave injure que de comparer leur attitude à celle des pitoyables peintres siennois contemporains, les Sano di Piero et *tutti quanti*,

1. Bibl. : Mariotti, *Lettere pittoriche perugine*. Pérouse, 1788. — Guardabassi, *Indice-Guida dei Monumenti pagani e cristiani risguardanti l'istoria e l'arte esistenti nella provincia dell' Umbria*. Pérouse, Buoncompagni, 1872, in-4°. — *Giornale di Erudizione artistica*, 6 vol. Pérouse, 1872-1877. — T.-B. Rossi Scotti, *Guida illustrata di Perugia*, 3e éd. Pérouse, 1878. — Les diverses publications de M. A. Rossi et le *Raphaël* édité par la librairie Hachette, 2e édit., p. 28-53.

n'en déplaise à leur champion Rio. Ceux-ci se sont figés dans leur mysticisme, leur paresse intellectuelle : les Ombriens au contraire, surtout le Pérugin, n'ont pas hésité à entrer dans l'atelier de maîtres florentins pour y apprendre la perspective et la science du coloris.

Cet abandon de tous les autres arts au profit de la peinture se fait sentir à Orvieto[1], à Città di Castello[2], à Cività Castellana, à Fabriano[3], autant qu'à Pérouse même. La cathédrale d'Orvieto, qui avait commandé au siècle précédent les admirables sculptures de sa façade, ne sollicite plus désormais que le concours des peintres. Gentile da Fabriano, Fra Angelico, le Pérugin, Signorelli, tels sont les noms qui, pour le quinzième siècle, font oublier tous les autres dans ce sanctuaire, le plus splendide dont l'Ombrie puisse s'enorgueillir. Les palais à l'antique, les mausolées à la florentine, les terres cuites des della Robbia même, autant de marchandises de contrebande dans cette région opiniâtre.

Vers la fin du siècle enfin passe sur ces montagnes comme un souffle bramantesque. On a attribué à l'illustre architecte d'Urbin les dessins de la cathédrale de Città di Castello, du portique de la cathédrale de Spolète, de la Madonna della Consolazione de Todi, tous ouvrages exécutés non par le maître, mais sous son influence. Il est d'ailleurs bien tard déjà, la sève créatrice a tari et nous passons presque sans transition des monuments du moyen âge à ceux de la décadence.

A Foligno, l'impulsion donnée aux lettres et aux arts par les seigneurs de la ville, les Trinci (Ugolin III, † 1414; Nicolas, † 1421; Conrad III, † 1441), fut malheureusement arrêtée par l'expulsion de cette famille, en 1439[4]. Leur palais (devenu le « Palazzo del Governo », et aujourd'hui bien défiguré) contient une salle dite des *Géants*, « sala dei Giganti » (probablement identique à la salle des Empereurs), où subsistent jusqu'à nos jours, quoique aux trois quarts ruinés, les portraits en pied, peints dans des niches, de Scipion l'Africain, de Mucius Scævola, de Caton, de Décius, de Claudius Néron, de Fabius Maximus, d'Auguste, de Tibère, de Camille, de Fabricius, de Marcus Curius Dentatus, de Manlius, de Cincinnatus et de Marcellus. Une autre salle, plus petite, contient quatre fresques représentant des *Scènes de l'histoire de Romulus et de Rémus*. Quant à la chapelle, elle fut ornée en 1424, par Ottaviano Nelli, de *Scènes de l'Histoire de la Vierge* et de *Scènes de l'Histoire du Christ*.

Parmi les peintres indigènes qui travaillèrent pour les Trinci, nous rencon-

1. Bibl. : Della Valle, *Storia del Duomo di Orvieto*, Rome, 1791. — Luzi, *il Duomo di Orvieto*, Florence, 1866.

2. Bibl. : Mancini, *Istruzione storico-pittorica per visitare le chiese e i palazzi di Città di Castello*. Pérouse, 1832, 2 vol. in-8°. — Mannucci, *Guida storico-artistica di Città di Castello*. Città di Castello; Lapi et Raschi, 1878. On annonce comme imminente la publication d'une très importante monographie artistique de Città di Castello par M. Magherini Graziani.

3. Bibl. : *Archivio storico per l'Umbria*, et les diverses publications de M. le chanoine Faloci-Pulignani.

4. Voy. l'intéressant travail de M. Faloci-Pulignani : *le Arti et le Lettere alla Corte dei Trinci di Foligno : Giornale storico*, t. I, p. 190-229; t. II, p. 28, 58.



trons Bartolommeo di Tommaso de Foligno, qui fut jugé digne, par Nicolas V, d'être employé à la décoration du palais du Vatican.

Mais le nom qui éclipse tous les autres pendant le quinzième siècle est celui du peintre Niccolò di Liberatore de Foligno, improprement appelé Niccolò Alunno. Nous aurons l'occasion, dans la suite de ce travail, de revenir sur ce maître. Le groupe des artistes de Foligno comptait au total, pendant le quinzième siècle, une dizaine de peintres et une quinzaine d'orfèvres[1].

Quoique inféodés à l'École ombrienne, les Folignates savaient apprécier le mérite de l'art classique. En 1479, voulant faire décorer la loge supérieure du palais communal, les prieurs décidèrent que l'on y exécuterait



Chœur de Prophètes, par Fra Angelico. (Dôme d'Orvieto.)

une frise « all' antica », sur le modèle de celle de la salle des Empereurs. Ce n'est point un effet du hasard, assurément, si le seul médailleur (on sait par quels liens cet art se rattachait à l'étude de l'antiquité) que l'Ombrie ait produit au quinzième siècle, Lodovico, a précisément eu pour patrie Foligno : il est vrai qu'il dut chercher fortune à la cour de Ferrare, où nous le trouvons fixé dès 1445.

1. A. Rossi, *I Pittori di Foligno*. Pérouse, 1872.

C'est d'une imprimerie établie dans cette vaillante petite cité que sortit, en 1477, la première édition de la *Divine Comédie*.

A Assise, les moines de la basilique de Saint-François, se reposant sur les lauriers cueillis au siècle précédent, se bornent à orner le sanctuaire de deux rangées de stalles en marqueterie, du travail le plus pur et le plus beau : les stalles de la basilique inférieure, terminées en 1471 par Apollonio de Ripatransone; celles de la basilique supérieure, exécutées de 1494 à 1501 par Domenico da Sanseverino.

A Città di Castello, alors gouvernée par les Vitelli, ce fut probablement un Lombard, Elia di Bartolommeo Lombardo, qui commença, en 1488, la construction de la cathédrale[1].

A Spolète, Bernard Rossellino fournit les dessins de la forteresse; Ambrogio d'Antonio de Milan et Pippo d'Antonio de Florence (1491), ceux du portique de la cathédrale, dont ils dirigèrent l'édification[2]. Dans l'intervalle entre ces deux entreprises, Fra Filippo Lippi avait commencé la décoration du chœur de la cathédrale (terminée, après sa mort, par son élève Fra Diamante). Ajoutons, à l'honneur des Spolétains, qu'ils tenaient au souvenir du brillant peintre. Sur leur refus de restituer sa dépouille mortelle, relique d'un nouveau genre, Laurent le Magnifique dut lui faire élever un riche mausolée dans le sanctuaire qui contenait son dernier chef-d'œuvre.

1. Vasari, t. IV, p. 150.
2. Vasari, *ibid.*



Saint Jérôme. (Atelier d'Andrea della Robbia.)
(Ancienne collection de San Donato.)



Châsse de saint Zanobi (face antérieure), par Ghiberti. (Cathédrale de Florence.)

CHAPITRE II

LA PREMIÈRE RENAISSANCE A ROME. — MARTIN V. — EUGÈNE IV. — NICOLAS V ET LA TRANSFORMATION DE LA VILLE ÉTERNELLE. — PIE II ET PIENZA. — PAUL II ET LE MUSÉE DU PALAIS DE SAINT-MARC. — SIXTE IV ET LA CHAPELLE SIXTINE. — INNOCENT VIII. — LES ENVIRONS DE ROME.

A la suite des Médicis, figureront, comme de droit, les papes, ces alliés si dévoués de la Renaissance : on leur en a souvent fait un crime[1].

Le premier, Martin V (1417-1431), de la famille des Colonna, se consacra à la restauration de la Ville éternelle, si cruellement éprouvée pendant les troubles du moyen âge, troubles plus violents et plus funestes à Rome que partout ailleurs. Puis, après avoir mené à fin cette tâche en quelque sorte négative, le sage et laborieux pontife s'occupa d'embellir à son tour : il appela auprès de lui trois des représentants les plus éminents de la nouvelle École de peinture, trois novateurs chacun dans son genre : Masaccio, qui orna de fresques la basilique de Sainte-Marie Majeure, Gentile da Fabriano et Vittore Pisanello, ces deux derniers chargés de décorer la basilique du Latran. Antérieurement, Martin V avait confié à Ghiberti le soin de ciseler une tiare et

1. BIBL. : *Les Arts à la cour des Papes*. Paris, Thorin, 1878 à 1882, vol. I à III. (*Bibliothèque des Écoles françaises d'Athènes et de Rome.*) — A. Bertolotti, *Artisti lombardi a Roma*. Milan, 1881. — Id., *Artisti bolognesi*, etc., etc.

un bouton de chape. Tous ces ouvrages ont disparu; mais le nom de Martin V n'en reste pas moins attaché au souvenir des premiers rapports de la papauté, rétablie dans ses États, avec les principaux champions de la Renaissance.

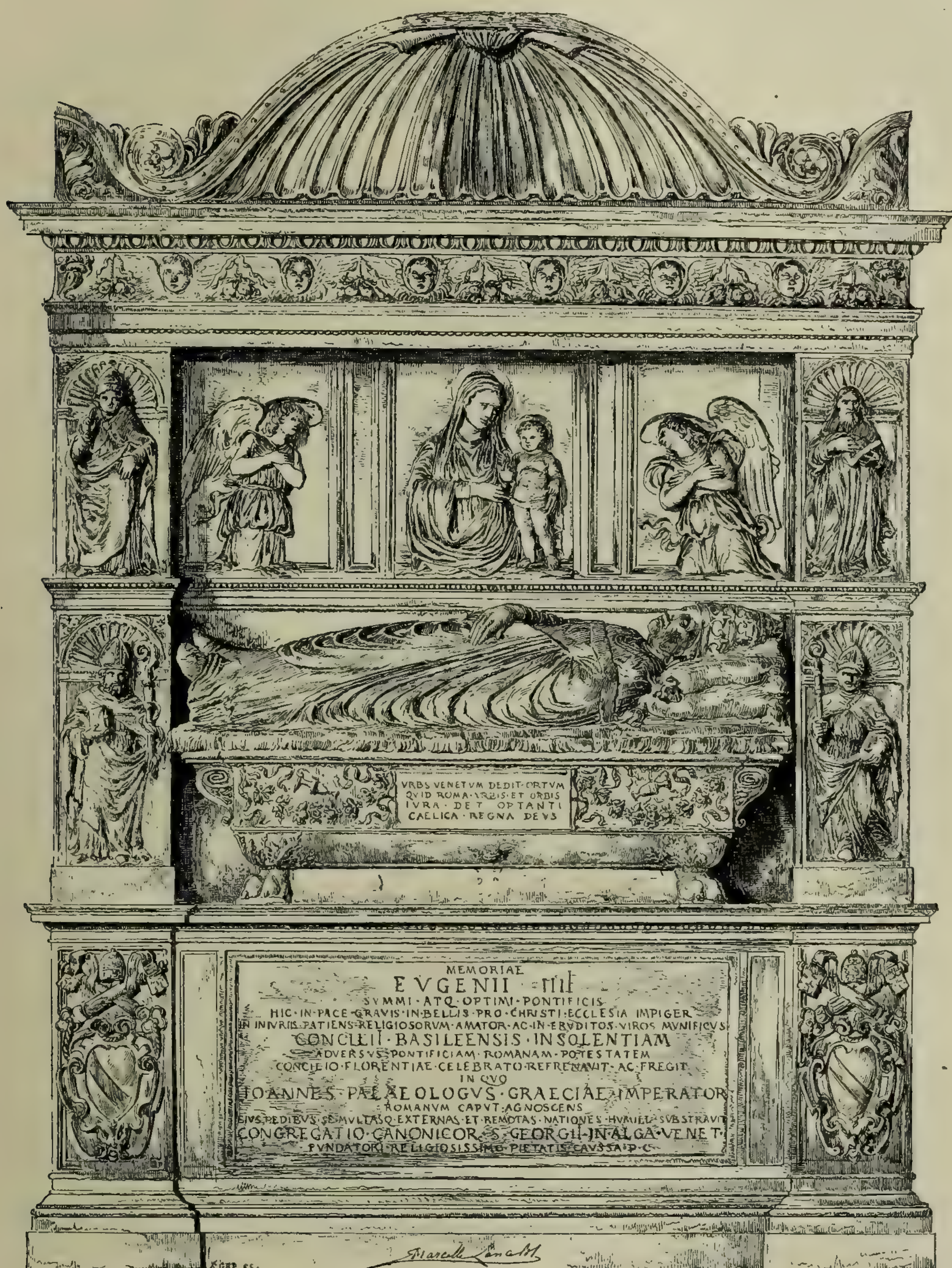
A travers le laconisme des pièces comptables et les réticences des historiens, on entrevoit un luxe très grand, peut-être encore un peu lourd, déployé tant au palais Colonna qu'au château de Genzano, près de Rome, une des créations favorites de ce pape, à qui l'on a reproché à tort son avarice.



Statue du pape Martin V, par Jacopino da Tradate.
(Dôme de Milan.)

Nature plus passionnée et plus ardente, le successeur de Martin V, le Vénitien Eugène IV (1431-1447), pénétra plus profondément aussi dans l'esprit des temps nouveaux. Son long séjour à Florence (un exil peu déguisé) le mit en relations avec les représentants les plus marquants de la Renaissance des lettres et des arts, avec les Médicis d'abord, puis avec les chefs de l'humanisme, enfin et surtout avec des artistes tels que Brunellesco, Ghiberti, Fra Filippo Lippi, Antonio Averulino, surnommé Filarete; Fra Angelico, qui, malgré son mysticisme et l'archaïsme de certaines de ses figures, mérite à tant d'égards de prendre rang parmi les novateurs; probablement aussi Donatello. A Ghiberti, il commande une tiare monumentale d'une

valeur de 38 000 florins d'or (près de 2 millions de francs); à Filarete, les portes de bronze de Saint-Pierre de Rome, œuvre considérable, mais qui ne



Tombeau du pape Eugène IV. (Église San Salvatore in Lauro à Rome.)

répondit pas à l'attente du pape; à Fra Angelico, les peintures de la chapelle du Saint-Sacrement, toutes productions sur lesquelles nous reviendrons dans la biographie de ces différents maîtres. On trouve en outre au service d'Eugène IV, son compatriote, l'architecte vénitien Antonio Riccio, chef d'une famille fameuse

dans les annales de l'architecture; Fra Antonio, de Viterbe, qui sculpta sur les portes de bois de Saint-Pierre les principaux actes du pontificat; Silvestro Ariscola d'Aquila, le sculpteur de la châsse de saint Bernardin, à Aquila; trois orfèvres florentins distingués, Rinaldo di Giovanni Ghini, son frère Simone, et Angelo di Niccolò; enfin le célèbre brodeur napolitain Fra Giovanni. Pisanello continua, par les ordres d'Eugène IV, les fresques du Latran, et notre Jehan Fouquet fit son portrait.

Quelque fragmentaire que soit l'œuvre d'Eugène IV, ce pape avait groupé à Rome quelques-uns des éléments dont bientôt une volonté plus énergique et une intelligence plus haute devaient tirer un si magnifique parti : dès lors la Ville éternelle était le point de mire des artistes de l'Italie entière.

Parmi les prélats de la cour d'Eugène IV[1], le cardinal Vitelleschi († 1440), patriarche d'Aquilée et généralissime des armées pontificales, a marqué sa place plus profondément que tout autre. Né pour l'intrigue et pour le métier des armes plutôt que pour un ministère de paix, c'était, comme l'a excellemment dit Alfred de Reumont, un condottiere se cachant sous la pourpre cardinalice, digne successeur, par ses exploits guerriers, de l'illustre cardinal Albornoz (le grand justicier de l'Italie au quatorzième siècle), et non moins digne prédécesseur du belliqueux cardinal Scarampi. Son rôle commença lors de la fuite d'Eugène IV : chargé de combattre les barons romains, il accabla les Colonna et les Savelli, ravagea la campagne, détruisit de fond en comble Palestrine, se signala par une énergie et une cruauté sans exemple. L'Ombrie ne trembla pas moins sous ses coups : c'est lui qui chassa, en 1439, de Foligno la puissante famille des Trinci. A la fin, aveuglé par son ambition ou se persuadant qu'il était le sauveur indispensable, il s'aliéna l'esprit du pape, qui donna l'ordre de se saisir de lui. Un piège lui fut tendu au fort Saint-Ange : au moment où, ses troupes ayant passé le pont-levis, Vitelleschi se trouvait seul encore dans l'enceinte du fort, le gouverneur laissa tomber les chaînes et mit la main au collet du tout-puissant cardinal. Celui-ci tira son sabre et se défendit vaillamment : couvert de blessures, il mourut quelques jours après, soit empoisonné, comme on l'a souvent prétendu, soit des suites de ses blessures.

Jean Vitelleschi a mieux mérité de son temps et de la postérité en faisant commencer à Corneto, sa ville natale, le beau palais qu'une monographie récente vient de faire connaître dans tous ses détails. Les portes de marbre de cet édifice, sur lequel nous reviendrons, passent pour provenir de la cathédrale de Palestrine, démolie par le fougueux cardinal.

Puisque je viens de prononcer le nom de Scarampi, je m'occuperai, avant d'aller plus loin, de ce personnage, bien qu'il soit mort en 1465, longtemps après le pontificat d'Eugène IV. Né à Padoue, Louis Scarampi ou Mezzarota pratiqua

1. L'ouvrage le plus complet et le plus digne de foi sur la biographie des cardinaux est celui de Ciacconio : *Vitæ et res gestæ Pontificum romanorum et S. R. E. Cardinalium*, édition de 1677. 4 vol. in-folio.

d'abord la médecine, mais il ne tarda pas à abandonner cette carrière pour entrer dans les ordres; il se fit nommer successivement archevêque de Florence, patriarche d'Aquilée et, en 1440, cardinal. Après la mort de Vitelleschi, il le remplaça comme général des armées pontificales : allié aux Florentins, il fut un des vainqueurs de la bataille d'Anghiari; plus tard il prit la part la plus glorieuse à la victoire de Belgrade, remportée sur les Turcs. Sa rivalité avec le cardinal Pierre Barbo, neveu d'Eugène IV, troubla l'existence de ce prélat aussi ambitieux



Vue de Rome en 1490. (Fac-similé d'une gravure tirée du *Supplementum chronicarum*.)

qu'énergique, et lorsque à la mort de Pie II il se vit préférer son rival, qui monta sur le trône en choisissant le nom de Paul II, il mourut de douleur. Il avait eu le temps, dans l'intervalle, de réunir d'immenses richesses (on les évaluait à 200 000 florins, quelque chose comme dix millions de francs) et une précieuse collection d'œuvres d'art (il n'était pas Padouan pour rien et ses relations avec Cyriaque d'Ancône[1] n'avaient pu qu'affiner son goût), dont la perle était l'*Enlèvement du Palladium*, la fameuse pierre gravée qui avait appartenu en premier lieu à Niccolò Niccoli, et qui passa ensuite dans les collections de Paul II et de Laurent le Magnifique. A Rome, le cardinal perpétua son souvenir par la restauration du Campo dei Fiori, par celle de la basilique de Saint-Laurent in Damaso, où le sculpteur Paolo Romano lui éleva un mausolée; il se signala

1. Voy. Mehus, Introduction aux *Lettres* d'Ambroise le Camaldule, p. XXVI.

également par les travaux exécutés dans la cité et au couvent de Savello, où, à l'instar des anciens Romains, il fit construire des aqueducs. Scarampi était en outre possesseur des Arènes de Padoue, que ses héritiers firent démolir pour y construire des maisons.

Le portrait de Scarampi, peint de la main de Mantegna, est entré, du palais de Francesco Leoni, où il se trouvait au seizième siècle, au musée de Berlin. Une petite médaille, peut-être d'une facture encore plus libre et plus précise, nous a également conservé cette physionomie au nez atrophié, à la bouche rongée, empreinte d'une indéfinissable dureté[1].

Un autre prélat contemporain, le cardinal Branda, né en 1350 à Castiglione d'Olona, mort en 1443, a bien mérité de la Renaissance en appelant Masolino en Lombardie pour lui faire peindre les fresques de Castiglione.



Médaille du cardinal Scarampi.

Prononcer le nom de Nicolas V (1447-1455), c'est évoquer l'image la plus haute et la plus radieuse du Mécène italien au quinzième siècle, celle du souverain pontife qui a su allier à toutes les vertus chrétiennes le culte le plus ardent de toutes les jouissances de l'esprit, qui a peuplé Rome d'une élite de savants, de littérateurs et d'artistes, organisé la Bibliothèque du Vatican, commencé la réédification de la basilique de Saint-Pierre et du palais adjacent, rendu à sa capitale l'aspect monumental qu'elle offrait sous les empereurs, et fait d'elle, pour plus d'un siècle (de 1447, date de son avènement, à 1549, date de la mort du pape Paul III), le centre, sinon le foyer, du mouvement intellectuel et artistique de la Péninsule, je devrais dire du monde entier.

Nicolas V se distingue de ses prédécesseurs, aussi bien que de ses successeurs, d'un côté par l'ardeur de sa foi et par la sainteté de ses mœurs; de l'autre par l'étendue de son programme, la distinction de son goût, une libéralité et une magnificence que seul peut-être Léon X de Médicis a égalées. Combien les efforts des papes du quinzième siècle, y compris ceux du prodigieux organisateur Sixte IV, paraissent fragmentaires à côté des siens! Il rêvait (et il eût mené à bonne fin ce rêve audacieux si la mort ne l'eût surpris après huit années de règne seulement), il rêvait la transformation de Rome entière, et tant de créations faites pour immortaliser un autre pontificat, la construction des Stances du Vatican (celles-là mêmes que Raphaël devait dans la suite couvrir de chefs-d'œuvre), la restauration des basiliques, la réédification de Saint-Pierre, ne sont que des épisodes dans cette conception véritablement épique.

1. Bibl. : Ciacconio, *Vitæ*, édit. de 1677, t. II, p. 229. — *Les Arts à la cour des Papes*, t. II, p. 81-169, 177-178. — *Les Précurseurs de la Renaissance*, p. 108-184.

Le biographe de Nicolas V, le fameux humaniste florentin Giannozzo Manetti, a mis en lumière le caractère méthodique, systématique, des entreprises de ce grand pape, et les documents fournis par les Archives du Vatican n'ont fait que confirmer son témoignage. Nicolas V s'était proposé de refaire les murs de Rome, de restaurer les quarante « Stations », de transformer le « Borgo » en résidence de la curie, de rebâtir la basilique de Saint-Pierre ainsi que le palais du Vatican, de restaurer les places fortes de l'État pontifical, car ce souverain pacifique entre tous, ce bibliophile, comme l'appelle Ferdinand Gregorovius, édifia plus de citadelles que n'importe lequel de ses prédécesseurs. La transformation de la voirie romaine ne le préoccupait pas moins : il résolut



Médaille du pape Nicolas V, par Guaccialotti.

de rectifier l'alignement des rues de sa capitale et de dégager les abords des places publiques; celles-ci devaient être reliées les unes aux autres par des portiques, des colonnades, destinées à protéger les passants contre la pluie ou contre le soleil (Vasari a encore vu un de ces projets, dessiné par L. B. Alberti).

De ces idées généreuses et magnifiques, quelques-unes furent menées à fin heureusement; mais, par suite de la brièveté du pontificat, l'ensemble demeura inachevé, comme une ébauche colossale. Les successeurs de Nicolas V réussirent à en terminer l'une ou l'autre partie; mais aucun, même les bâtisseurs infatigables qui s'appelaient Sixte IV, Jules II, Sixte V, n'osa rêver, à part lui, dans ses plus grands transports d'orgueil, d'attacher son nom à la réalisation d'un programme aussi vaste, aussi splendide.

Pour auxiliaires, Nicolas V choisit les artistes les plus éminents de l'Italie entière, mais principalement les citoyens de cette ville de Florence qu'un long séjour lui avait fait chérir. Ses architectes s'appelaient Leo Battista Alberti, Bernardo Rossellino, Antonio di Francesco de Florence, Ridolfo Fioravante de Bologne, surnommé Aristote, à cause de l'universalité de ses connaissances, artiste également fameux comme architecte, ingénieur et fondeur, et qui, après avoir rempli l'Italie du bruit de ses tours de force, mérita d'être appelé en Russie pour édifier à Moscou la cathédrale de l'Assomption, enfin Giacomo di Cristoforo de Pietrasanta, dont les titres ont été longtemps usurpés par le trop fameux Baccio Pontelli.

Nul doute que les sculpteurs n'eussent été associés dans une large mesure à la décoration des monuments édifiés par Nicolas V; mais la plupart de ces édifices sortaient à peine de terre lorsque le pape mourut : il ne faut donc pas s'étonner de ne voir à son service que des maîtres en réalité de deuxième ou de troisième ordre, Paolo Romano, Fra Antonio de Viterbe, Varrone de Florence.



Fourreau d'une épée donnée par Nicolas V. (Collection Bentivoglio, à Bologne.)

Les peintres que Nicolas V chargea d'orner de fresques la basilique et le palais du Vatican comptent, au contraire, parmi les chefs de l'École florentine et de l'École ombrienne; citer Fra Angelico, Benozzo Gozzoli, Benedetto Buonfigli, Andrea del Castagno, Piero delle Francesca, Tomaso de Foligno, c'est dire avec quelle ardeur, mais aussi avec quel éclectisme, le pape-humaniste s'occupa de grouper autour de lui l'élite des maîtres italiens contemporains.

En étudiant l'histoire des arts à la cour des Papes, il faut toujours ouvrir un compte spécial en faveur du groupe si important des artistes industriels, ou, pour employer un terme à la fois plus exact et plus noble, des décorateurs. Les productions de l'orfèvrerie et de l'art textile étaient si intimement liées aux cérémonies de la cour pontificale, que les orfèvres et brodeurs faisaient partie intégrante de la maison du chef de l'Église, au même titre que des chapelains ou des secrétaires. Chez Nicolas V, un faible, bien excusable chez un si grand homme, pour le luxe et la parure resserra encore ces liens. Les achats ou commandes de vases précieux, de riches étoffes, d'ornements de toute sorte en métal ou en soie, firent périodiquement de larges brèches au Trésor pontifical, dans lequel le jubilé de 1450 venait de verser des flots d'or. Bientôt, les ateliers de Rome ne suffisant plus aux exigences du pape, il fallut mettre à contribution ceux de Florence, de Sienne, de Venise, de Paris même. On vit alors s'accumuler sur les crédences et dans les bahuts du Vatican le plus extraordinaire assemblage de vaisselle plate, d'ornements sacrés, d'aiguières en or, de vases en pierres précieuses, d'émaux, de tapisseries, que la chrétienté eût admiré depuis le temps des papes d'Avignon. Mais, au milieu de ces entraînements, Nicolas V retrouvait à tout instant cette netteté de conception qui le range parmi les grands organisateurs en matière d'art : quoique la fabrication flamande lui offrît en abondance les plus riches tentures historiées, il tint à établir au Vatican un atelier spécial de haute lisse, le premier qui ait pris naissance sur les bords du Tibre.

Pour achever de montrer dans combien de directions s'est exercée l'action de Nicolas V, il faudrait encore rappeler ici les peintres verriers (Fra Giovanni de Rome, dom Francesco Barone de Pérouse, Giovanni d'Andrea et Carlo di Niccolò, tous deux de Florence), les miniaturistes, les huchiers, et cette infinité d'autres maîtres dont la mission était d'ennoblir l'existence par tous les raffinements du luxe. Grâce à cet effort gigantesque, la papauté avait, pour tout un siècle, lié ses destinées à celles de la Renaissance.

L'Espagnol Calixte III (1455-1458), le fondateur très vertueux, mais très faible, de l'exécrable dynastie des Borgia, ne fut qu'un accident dans le dévelop-



Médaille du pape Calixte III, par Guaccialotti.

pement de la Renaissance romaine. Nommé dans un moment de réaction contre la politique trop pacifique et les entreprises trop somptueuses de Nicolas V, il mourut au bout de trois ans, avant que le flot montant des idées nouvelles eût eu le temps de l'annihiler ou de le renverser. Les deux seules fois pendant toute la durée de la Renaissance, et les deux dernières fois d'ailleurs depuis le quinzième siècle jusqu'à nos jours, que des étrangers montèrent sur le trône de saint Pierre (je ne parle pas d'Alexandre VI, né en Espagne, mais grandi en Italie), ils reçurent la mission de se placer en travers du mouvement; mais Adrien VI, le Calixte III du seizième siècle, régna moins de temps encore, et d'ailleurs qu'eût pu un homme contre les forces réunies d'une époque!

Pie II (1458-1464), le fin et ambitieux diplomate, l'humaniste brillant, l'un des esprits les plus ouverts et les plus libres de ce siècle de lumières, ne tint pas, à Rome du moins, les espérances qu'il avait fait concevoir alors qu'il ne portait encore que le nom si cher aux lettres d'Æneas Sylvius Piccolomini. Quand j'aurai mentionné la loge de la bénédiction et la chapelle de Saint-André à Saint-Pierre de Rome, la statue de saint André près du Ponte Molle, et différents monuments d'importance secondaire, ainsi que les prescriptions, quelque peu platoniques, de sa bulle du 28 avril 1462, destinée à protéger les monuments antiques, j'aurai épuisé, ou peu s'en faut, la liste des services rendus par lui à la cause de l'art dans la capitale du monde chrétien. Sienne, sa seconde patrie, fut

mieux partagée : elle lui doit entre autres le palais Piccolomini, le plus vaste et le plus imposant de ses palais de la Renaissance. Mais ce qui distingue Pie II, qui entendait la gloriole à sa manière, c'est une idée grandiose, absolument unique dans les fastes de la Renaissance : la fondation d'une ville qui transmettrait aux générations à venir le nom de Pie, de même qu'Alexandrie avait perpétué le nom d'Alexandre et Constantinople celui de Constantin. Aussitôt dit, aussitôt fait : l'humble bourgade de Corsignano, berceau de sa famille, dans les environs de Sienne, se vit transformée par ses soins en cité de Pienza[1], et telle fut son ardeur, qu'en moins de quatre ans surgissaient, dans cette solitude montueuse et aride, une cathédrale, un évêché, le splendide palais Piccolomini et de nombreux autres édifices. Mais la mort avait si beau jeu vis-à-vis de vieillards tels que les papes (le pontificat le plus long du quinzième siècle, celui d'Eugène IV, dura quinze ans) : elle l'enleva au bout de six années de règne seulement et avec lui s'arrêta l'essor tout factice de sa création favorite.



Médaille du pape Pie II.

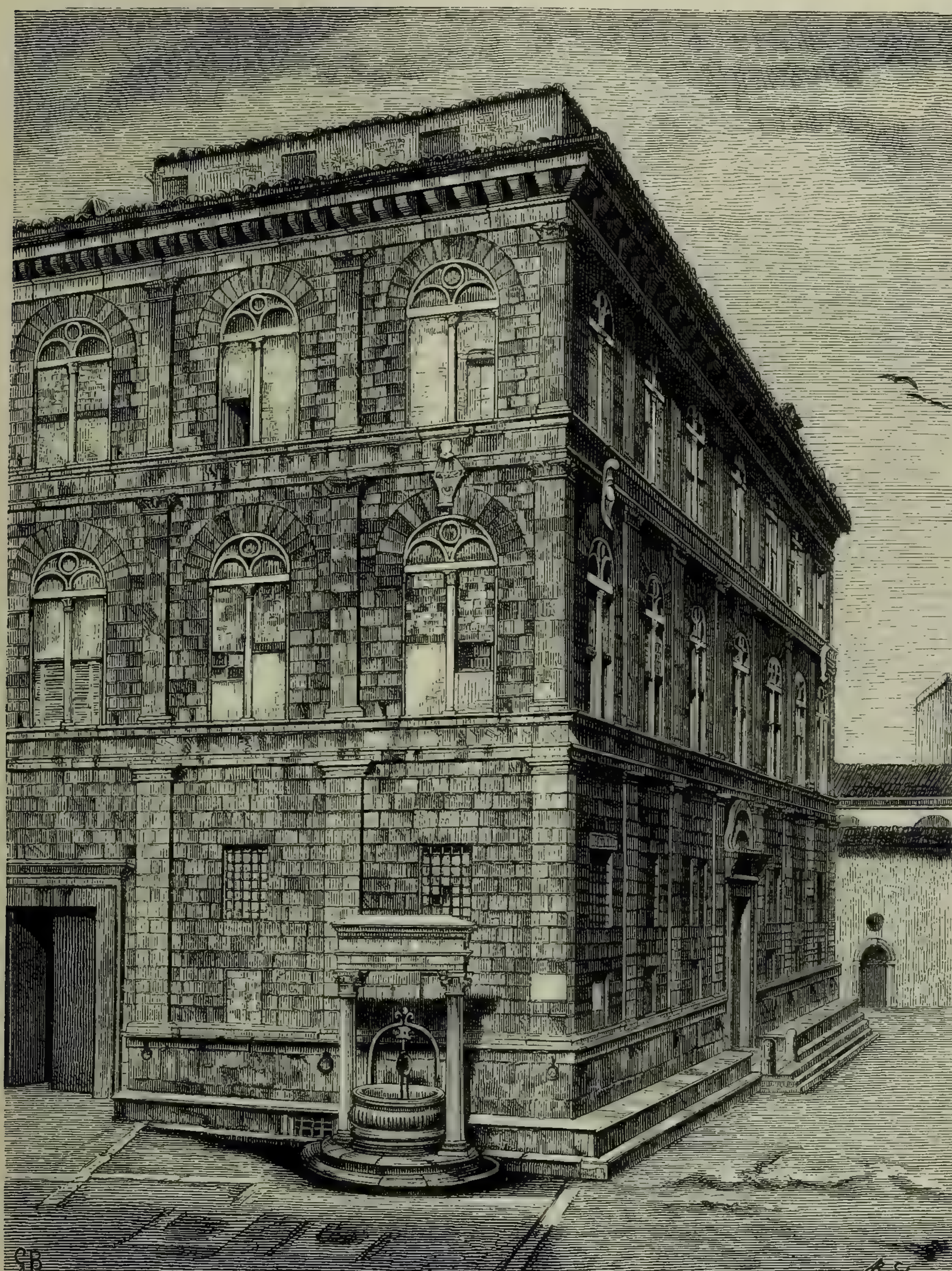
Au fond, Pie II appartenait à la catégorie de ces amateurs sans parti pris, assez nombreux encore à cette époque, surtout à Rome et sur le trône pontifical. Il se montrait également prêt à admirer les productions du moyen âge et les productions modernes, non point tant par suite d'une compréhension exceptionnellement pénétrante que grâce à sa curiosité, à son ouverture d'esprit, à sa large sympathie. Il s'extasia devant la flèche de la cathédrale de Strasbourg, parce que « cet ouvrage merveilleux cache sa tête dans les nues »; il choisit pour modèle de la cathédrale de Pienza une église ayant trois nefs également hautes, qu'il avait eu l'occasion de voir en Autriche; il prodigua les éloges à un peintre d'Ulm, du nom de Nicolas, artiste complètement inconnu[2]. Puis, monté sur le trône, on le voit hésiter entre les représentants de la vieille et de la nouvelle École.

Dans ses Commentaires, le pape-humaniste nous a laissé la description aussi précise que vivante d'une fête organisée par ses soins et dont le souvenir dura longtemps à la cour pontificale. Je reproduis son récit, pour montrer comment cet esprit si éminent entendait la mise en scène. Se trouvant à Viterbe pendant l'été de 1462, il résolut de célébrer la Fête-Dieu avec un éclat inaccoutumé. Monarque en général assez débonnaire, il usa cette fois de son autorité pour amener les prélats de sa cour à déployer ce faste italien qui n'avait peut-être

1. On trouvera dans *le Tour du Monde* (1882, t. I, p. 337 et suiv.) une description détaillée de cette ville, avec gravures à l'appui. Voy. aussi, ci-après, le chapitre consacré à Bernard Rossellino, l'architecte de Pie II.

2. J'ai réuni ces différents témoignages dans *les Arts à la cour des Papes*, t. I, p. 221 et suiv.

d'égal que celui des ducs de Bourgogne ou des rois de France. C'était prêcher à des convertis. Chaque cardinal choisit un emplacement déterminé dans la rue



Le palais Piccolomini à Pienza.

que la procession devait parcourir et s'efforça de l'orner de la manière la plus somptueuse. Les archevêques et évêques se chargèrent du reste. Pie II cite, parmi les cardinaux qui exposèrent les plus belles tapisseries, ceux de Rouen,

de Constance, de Pavie, d'Arras, de Mantoue, etc. Les « arazzi » de Rodrigue Borgia, le futur Alexandre VI, excitèrent surtout une admiration unanime : la matière en était aussi précieuse que l'exécution en était parfaite; ils enlevèrent les suffrages non seulement de la foule, mais encore des amateurs les plus raffinés. Constatons à ce sujet que toutes les fois que le pape-écrivain parle de l'art merveilleux de la haute lisse, toutes les fois qu'il prononce ce mot magique de tentures d'Arras, son style s'élève et quelque parole émue trahit son enthousiasme. Pie II lui-même avait fait dresser dans le cimetière de Saint-François, devant l'église, une sorte de pavillon gigantesque, orné de tissus aux couleurs variées. On y voyait de ces « histoires » si chères à nos ancêtres, des portraits d'hommes célèbres, des scènes de chasse; des guirlandes de myrte, de laurier, alternaient avec les tapisseries et en faisaient ressortir toute la richesse. Les rayons du soleil couchant pénétraient, pour nous servir des expressions mêmes de Pie II, ces parois de laine et donnaient naissance à des jeux de lumière comparables à ceux de l'arc-en-ciel. A un certain moment l'effet fut tellement saisissant, que le pape se crut transporté dans les régions célestes et que le pavillon du cimetière de Saint-François lui sembla un autre paradis [1].

L'humaniste devenu souverain pontife conservait des trésors de poésie et d'indépendance. Personne n'était plus heureux d'échapper aux pompes, toutes les fois que le cérémonial ou la dignité de l'Église romaine ne l'y contraignait pas; personne ne se réfugiait avec plus de volupté dans la solitude, au milieu des bois. Arrêtons-nous un instant à ce trait de mœurs tout moderne. Pour la première fois depuis l'antiquité, nous voyons la nature recouvrer tous ses droits : une nature sans fard, un paysage sans apprêts; et cette prédilection distingue la Renaissance autant du moyen âge que du dix-septième siècle, pour lequel la poésie du paysage n'existait déjà plus. Grâce à ce contact bienfaisant, ce qu'il pouvait y avoir d'excessif dans une civilisation aussi raffinée s'atténua et l'équilibre un instant menacé se rétablit. La villa devint désormais le corollaire du palais; les jardins rivalisèrent de richesse avec les appartements (jardins de la Sforzesca, près de Vigevano; jardins des Médicis, à Poggio a Cajano; jardins des rois de Naples, à Poggio Reale); à tout instant les plus grands seigneurs, fuyant le voisinage des hommes, demandèrent l'hospitalité aux forêts.

Que l'on se reporte de cent années en arrière : quelle indifférence encore pour les beautés de la nature, quoique l'éloge du mois de mai et du rossignol formât comme le début obligé de tout poème lyrique [2]! Pétrarque lui-même, l'esprit le plus ouvert et le plus suggestif, le « premier homme moderne », lorsqu'il tenta l'ascension du mont Ventoux, près d'Avignon, poussé par une curiosité irrésistible, n'accorda que quatre ou cinq lignes à la description de ces

1. Voy. l'*Histoire de la Tapisserie en Italie*, publiée par la librairie Dalloz; Paris, 1884, p. 8-9.

2. J. Burckhardt a consacré un de ses chapitres les plus attachants au sentiment du paysage chez les hommes de la Renaissance : *Cultur*, t. II, p. 15 et suiv. Voy. aussi de Laprade, *du Sentiment de la Nature chez les modernes*.

âpres rochers, de ce site grandiose, de cette nature incomparable : tout le reste du récit est un développement oratoire, au cours duquel il perd de vue le géant du Comtat-Venaissin pour nous parler de Tite-Live et de saint Augustin, du mont Hémus, de l'Athos et de l'Olympe[1]. Quant aux peintres de son temps, ils sont persuadés que des rochers dénudés forment la base de tout paysage.

La description que Pie II fait du mont Amiata, dans les environs de Pienza, se distingue, quoique écrite en latin, par une fraîcheur et un charme particuliers. A travers mon imparfait essai de traduction, le lecteur sentira le chaud et vibrant amour de la nature qui transportait le vieux pontife; il admirera les ressources de cette nature richement douée. Pie II le premier a su peindre, dans une langue précise et colorée, l'infinie variété, la haute poésie des forêts et des montagnes; il est le père des paysagistes modernes.

« Le mont Amiata — c'est Pie II qui parle — situé sur le territoire de Sienne, égale en hauteur les Apennins; on assure que dans toute l'Italie il ne le cède qu'aux Alpes de Pistoie. Il est entièrement couvert de forêts; son sommet, souvent caché dans les nuages, porte des hêtres; puis vient une zone de châtaigniers; plus bas on trouve soit des chênes, soit des lièges. La base est occupée par des vignes, des arbres fruitiers, des champs, des prairies. Dans un des replis de la montagne s'élèvent des sapins majestueux, qui fournissent, soit aux Siennois, soit aux Romains, des matériaux de construction fort estimés : c'est de là que Pie II fit venir les poutres destinées à ses constructions de Pienza. La montagne n'est dénudée qu'entre les sapins et les châtaigniers, et là même elle est couverte de gazon et sert de pâturage. »

Après avoir décrit les châteaux et les bourgs qui s'étendent à la base du mont Amiata et qui forment autour de lui une brillante ceinture, le pape-écrivain nous fait remonter vers les régions supérieures : il accorde une attention particulière à un sanctuaire fort vénéré dans le pays, une vieille chapelle située à environ quinze cents pas au-dessus du monastère de la Badia et contenant les ossements de l'épouse du roi Rotharis.

« La fraîcheur qui régnait dans ces parages était si grande, ajoute-t-il, que les cerises, quoique l'on fût au mois de juillet, n'étaient pas encore mûres. Le pape dîna près d'une source abondante, qui jaillissait d'un rocher; il donna ensuite audience aux ambassadeurs et aux solliciteurs. Pendant qu'il restait en ce lieu, un certain nombre de personnes de sa suite tentèrent l'ascension du sommet, par un chemin escarpé et difficile, que l'on oserait à peine gravir, si les hêtres, assez serrés de ce côté, ne cachaient pas la vue des précipices et n'offraient pas un point d'appui en cas de chute. Au sommet de la montagne, les explorateurs trouvèrent une sorte de plate-forme, au milieu de laquelle s'éle-

1. La traduction de *l'Ascension du Mont Ventoux* forme une élégante plaquette publiée par M. V. Develay chez Jouaust, en 1880.

vait un grand rocher, s'appuyant contre un rocher de dimensions non moins considérables; ils montèrent sur l'un et l'autre et aperçurent au loin, c'est du moins ce qu'ils racontèrent, les montagnes de la Sicile et de la Corse. Parmi ceux qui prirent part à cette excursion figurait l'ambassadeur vénitien Nicolas Sagondino. Les châtaigniers, qui succèdent aux hêtres, sont excessivement élevés; ils s'élancent jusqu'au ciel. Quant aux chênes, on en trouve beaucoup que quatre hommes se tenant par la main ont de la peine à embrasser; plusieurs d'entre eux qui sont creux peuvent abriter jusqu'à vingt-cinq brebis. Au-dessous des châtaigniers s'étendent des collines couvertes de gazon : l'ombre y règne jusqu'après les premiers froids de l'automne; à ce moment les rayons du soleil, pénétrant à travers les branches dégarnies de feuillage, viennent enfin les éclairer. Poètes qui aimez les doux ombrages, les sources argentées, les herbes verdoyantes, les riantes prairies, venez passer l'été ici! Quoi qu'en dise la Fable, les montagnes de Cirrha et de Nysa ne me paraissent pas dignes de vous être comparées; je ne vous préférerais pas les cimes de Tempé....

« Le pape résidait dans le monastère; six cardinaux se logèrent dans la ville, ainsi que beaucoup de membres de la curie; les référendaires fixèrent leur demeure à deux milles de là, dans une localité du nom de Piano, endroit assez agréable et qui ne le cédait pas à l'abbaye. A des jours déterminés ils se rendaient à la signature, que le pape donnait dans la forêt, tantôt sous un arbre, tantôt sous un autre, près de sources au doux murmure. Chaque jour on entreprenait d'autres excursions à la recherche de nouvelles sources, de nouveaux ombrages : le choix n'était pas toujours facile. Parfois, pendant que le pape était occupé à signer, il arrivait que les chiens découvraient quelque cerf gigantesque couché dans le voisinage. Après s'être débarrassé de ses ennemis à coups de cornes et à coups de sabots, le gibier s'enfuyait à toute vitesse dans les montagnes. Le pape se plut également à tenir le consistoire avec les cardinaux sous les châtaigniers, ou à donner audience au milieu des prés. Il ne se passait pas de jour sans qu'il se fît porter à travers les bois : les membres de la curie le suivaient; en route on s'occupait ensemble des affaires publiques et des affaires privées. Vers le soir, le pape se rendait dans un endroit peu éloigné du monastère et d'où l'on pouvait apercevoir les champs couverts de blé; il s'y asseyait avec les moines et s'y livrait à d'agréables causeries. On éprouvait une rare volupté : tandis que dans la vallée le soleil avait tout brûlé, que les arbres se desséchaient au milieu des champs altérés, que le sol se changeait en cendre, comme si un nouveau Phaéton l'avait incendié, autour du monastère et dans les régions plus élevées tout était verdoyant; on ne sentait nulle trace de chaleur, on respirait la brise avec délices. On aurait cru qu'ici était le séjour des bienheureux, dans la vallée le lieu du supplice des damnés. »

Le rival de Pie II, lors du conclave qui suivit la mort de Calixte III, le car-



Monument élevé en l'honneur de saint André par Pie II, près du Ponte Molle
(Sculpture de Paolo Romano.)

dinal Bessarion (1403-1472), était un des Grecs schismatiques qui avaient siégé au concile de Florence. En homme d'esprit, il comprit qu'il y avait tout à perdre dans l'Empire d'Orient, tout à gagner en Italie; il resta, embrassa le catholicisme et ne tarda pas à recevoir la pourpre. Hâtons-nous d'ajouter que nul, par l'élévation du caractère et du talent, n'était plus digne d'une telle distinction. Champion ardent du platonicisme, il contribua par ses écrits à son triomphe sur les doctrines d'Aristote et de ses imitateurs du moyen âge, réunit une admirable bibliothèque renfermant plus de 800 manuscrits, qui lui coûta 30 000 ducats (un million et demi de francs) et qu'il donna de son vivant à la ville de Venise, et fonda une Académie dans la Ville éternelle. Si j'ajoute qu'il fut chargé d'importantes missions diplomatiques et qu'il fit la plus énergique propagande en faveur de la croisade, j'aurai signalé les principaux traits de cette figure de Mécène véritablement sympathique[1]. « Bessarion, dit M. Vast, avait la taille élevée, l'œil brillant et grave, le regard imposant, le front haut et dégagé. Ses cheveux tout blancs, sa longue barbe (qu'il portait seul de tous les cardinaux), ajoutaient encore à l'air d'autorité qui se dégageait de toute sa personne, son nez arqué et effilé, ses lèvres minces, qui semblaient toujours prêtes à esquisser un divin sourire, trahissaient chez lui la finesse et l'esprit délié du Grec. »

A Rome, Bessarion résidait habituellement au Quirinal, où il occupait le palais Colonna, commencé par le pape Martin V et embelli par les soins de son nouveau possesseur. Une vingtaine de domestiques ou familiers formaient son entourage. Quoique ses revenus fussent loin d'égaler ceux d'autres prélats, il donnait à pleines mains, aux pauvres d'abord, puis à ses compatriotes, puis aux humanistes et aux artistes. Bessarion, en effet, et j'ai réservé cette mention pour la fin de ce paragraphe, Bessarion comptait parmi les « fautori dell' arte » les plus éclairés. Vers 1455, il fit peindre à Bologne une chapelle de Santa Maria in Monte par l'habile maître ferrarais Galasso. En 1464, il chargea le peintre Antonazzo de Rome (il eût pu mieux choisir!) de décorer de fresques les chapelles Saint-Ange et Sainte-Eugénie dans la basilique des Saints-Apôtres.

Sa collection d'œuvres d'art, moins riche que sa collection de manuscrits, semble avoir surtout renfermé des ornements sacrés : ouvrages d'orfèvrerie, parements, tapisseries, mosaïques grecques portatives; c'étaient, pour employer les expressions du temps, les éléments de la plus magnifique « chapelle »[2].

Le Vénitien Paul II (1464-1471), neveu d'Eugène IV, est un pape calomnié. Les historiens n'ont envisagé que son goût pour le faste, son amour des gemmes et des joyaux; ils ont perdu de vue des entreprises considérables, qui tiennent

1. Le rôle littéraire, politique et religieux de Bessarion a été fort bien exposé par M. Vast *le cardinal Bessarion*. Paris, Hachette, 1878. — Cf. le volume que j'ai publié en collaboration avec M. Paul Fabre : *la Bibliothèque du Vatican au quinzième siècle*, à la table.

2. Voy. *les Arts à la cour des Papes*, t. II, p. 82, 298-304.

dignement leur place dans l'histoire de la Renaissance romaine, la continuation du Saint-Pierre de Nicolas V, les importants travaux du palais du Vatican, l'édification du palais de Saint-Marc ou palais de Venise, pour ne point parler de la restauration de tant de monuments antiques, sauvés de la ruine par ses soins. Le premier il devina et sut mettre en lumière le talent de Giuliano da San Gallo, chef d'une famille d'architectes illustres. Mais ce qui distingue l'œuvre de Paul II et donne à ce Mécène sa physionomie caractéristique, c'est son goût pour les chefs-d'œuvre de la sculpture et de la glyptique antique, jusqu'alors si négligés des papes. Le premier, alors qu'il n'était encore que cardinal, il réunit une inappréciable collection de pierres gravées antiques, de bronzes, d'objets d'orfèvrerie, de curiosités de toute sorte, qui, sottement vendus après sa mort par son successeur Sixte IV, devinrent le plus riche ornement du musée des Médicis. De même, Sixte IV, cette fois mieux inspiré, n'eut qu'à puiser dans l'héritage de Paul II pour réunir les éléments du musée du Capitole, le premier en date des musées modernes. Si Paul II négligea relativement les sculpteurs et les peintres contemporains, il eut l'honneur de servir de parrain à la gravure en pierres dures, subitement tirée de l'oubli par son initiative, et dont la résurrection se lie si intimement à celle des chefs-d'œuvre de la glyptique antique.



Médaille du pape Paul II.

Avec le caractère le plus violent, les vues les plus personnelles, le goût peut-être le plus borné, Sixte IV (1471-1484), l'oncle de Jules II et le fondateur de la dynastie des della Rovere, réussit, grâce à une activité méthodique et à une énergie indomptable, à marquer sa trace à Rome plus profondément que ne l'a fait aucun autre pape de la Première Renaissance, sans en excepter Nicolas V. Quoique l'ardeur chez lui tînt lieu de compétence et qu'il se laissât guider dans ses choix par la réputation des artistes plutôt que par leur mérite réel (comme architectes il employa surtout les maîtres réputés pour travailler vite; comme peintres il prit tous ceux que lui signalait la renommée, associant, dans la chapelle Sixtine, Signorelli et le Pérugin, Botticelli et Cosimo Rosselli, Ghirlandajo et Piero di Cosimo), l'œuvre de Sixte IV ne cessera de frapper par sa variété et sa magnificence. La chapelle Sixtine, les églises de Sainte-Marie du Peuple et de Sainte-Marie de la Paix, l'hospice de San Spirito, lui doivent leur origine; vingt basiliques, le « Pons Quinti » ou Ponte Sisto, la fontaine Trevi et d'innombrables autres monuments, leur réédification; les rues de Rome, l'alignement qui a fait de la Ville éternelle la première cité moderne. Ses auxiliaires dans cette tâche gigantesque ne portent point de noms célèbres : Baccio Pontelli, dont on a si singulièrement exagéré le rôle, est le seul d'entre eux qui soit

connu. Bornons-nous à citer, à côté de lui, Meo del Caprina, Giacomo da Pietrasanta et Giovannino de' Dolci. La sculpture, favorisée au détriment de la peinture, par les deux prédécesseurs de Sixte IV, fut au contraire de nouveau sacrifiée. On ne trouve à mentionner que les statues d'apôtres, ciselées par Verrocchio pour la chapelle papale, et le tombeau de Sixte IV par Antonio Pollajuolo. Mais, en ce qui touche la peinture, ce pontificat s'honore de la plus extraordinaire réunion de maîtres célèbres : en dehors de Mantegna et de Benozzo Gozzoli, tous les grands peintres contemporains travaillent pour Sixte IV, Melozzo da Forli, le Pérugin, Pinturicchio, Domenico et David Ghirlandajo, Botticelli, Filippino Lippi, Signorelli, Fra Bartolommeo della Gatta, et une infinité d'autres. Le concours ouvert pour la chapelle Sixtine fut le prélude des entreprises glorieuses de Jules II et de Léon X.



Médaille du pape Sixte IV, par Guaccialotti.

Éblouis par l'exemple du pape, ses neveux, les membres du Sacré Collège, les grands seigneurs romains et jusqu'aux représentants des maisons étrangères, ne songèrent plus qu'à bâtir, à commander des statues et des fresques ou à rechercher les merveilles de l'art antique. Le plus ardent fut le cardinal Julien della Rovere (1441-1513), le futur pape Jules II : par la restauration de la basilique des Saints-Apôtres et de la basilique de Saint-Pierre-ès-Liens, par celle du palais pontifical d'Avignon, par son intimité avec le célèbre architecte Giuliano da San Gallo, par ses luttes avec Laurent le Magnifique pour la possession des antiquités trouvées à Ostie et avec le chapitre de la cathédrale d'Orvieto pour le renvoi du Pérugin, dont il déclarait ne pouvoir se passer[1], le bouillant jeune homme préludait aux splendeurs et aux violences de son pontificat. Son cousin, le cardinal Raphaël Riario (1451-1521), se signala, un peu plus tard, par la construction du palais de la Chancellerie, un des chefs-d'œuvre de Bramante; son autre cousin, Dominique della Rovere († 1501), par celle du palais Scossa Cavalli, près du Vatican, par la restauration des cathédrales de Turin et de Montefiascone. Le cardinal français Guillaume d'Estou-



Le pape Sixte IV.
(Fac-similé d'une gravure ancienne.)

1. Bicchierai, *Alcuni Documenti artistici non mai stampati;* Florence, 1855; p. 17.



Sixte IV conférant a Platina les fonctions de préfet de la Vaticane.
Fresque de Melozzo da Forli. (Pinacothèque du Vatican.)

teville (1403-1483), le plus riche membre du Sacré Collège, reconstruisit l'église et le couvent de Saint-Augustin, la citadelle et la ville d'Ostie, restaura Sainte-Marie Majeure et l'enrichit du superbe retable de Mino de Fiesole. Le couronnement de sa carrière de bâtisseur fut sa nomination à la charge de surintendant de l'édilité romaine. Le cardinal Rodrigue Borgia (1431-1503), le futur pape Alexandre VI, compte à son actif l'édification d'un beau palais entre le pont Saint-Ange et le Campo dei Fiori, ainsi que d'importants travaux à Subiaco; le cardinal Marc Barbo († 1490), neveu de Paul II, la continuation du palais de Saint-Marc et l'exécution du magnifique mausolée de son oncle, par Mino de Fiesole et Jean Dalmate; le cardinal Piccolomini (le futur Pie III), la construction d'un palais magnifique; le cardinal François Gonzague (1444-1483), la formation d'un riche cabinet d'antiques.

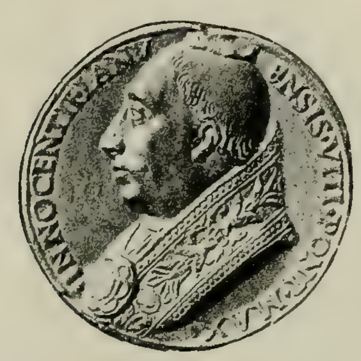


Médaille du cardinal d'Estouteville.

Seule l'aristocratie romaine ne céda que lentement à l'entraînement général, préoccupée qu'elle était de conserver sa position politique ou d'étendre ses possessions territoriales. Les Orsini ouvrirent la marche, avec le cardinal Giordano, bibliophile ardent († 1437); François Orsini, comte de Tagliacozzo et préfet de Rome, fit restaurer l'église de la Minerve et construire celle de Vicovaro; le palais qu'un autre Orsini, Napoléon, fit élever à Bracciano était assez somptueux pour que Sixte IV daignât l'habiter quelque temps. Il reste moins de monuments de l'activité des Colonna, des Savelli, des Caetani, des Capranica. Enfin les Tornabuoni, représentants à Rome de la banque des Médicis, décorèrent une chapelle de la Minerve de fresques dues au pinceau de D. Ghirlandajo, de statues et de bas-reliefs sculptés par Mino de Fiesole et par Verrocchio.

Le successeur de Sixte IV est une figure des plus effacées. Quelle place y a-t-il pour un Innocent VIII (1484-1492) entre la haute personnalité de son prédécesseur et celle de son successeur, ces hommes de génie qui surent mettre au service d'une ambition effrénée, l'un, une vigueur indomptable, l'autre une astuce infernale : Sixte IV della Rovere, et Alexandre VI Borgia ! Chez ce lourd et cupide Génois, la médiocrité de l'esprit n'est égalée que par l'indécision et la faiblesse du caractère; il ne sait ni réaliser, ni concevoir de grandes choses. S'il a, malgré tout, attaché son nom à quelques entreprises intéressantes, l'édification de la villa du Belvédère, celle du rendez-vous de chasse célèbre sous le titre de la Magliana, la commande à Mantegna des fresques du Vatican, c'est l'influence féconde de la Renaissance qu'il faut bénir, non l'initiative d'un homme qui en manquait absolument.

L'incurie d'Innocent VIII en matière de finances était extrême; à tout instant il achetait de nouveaux joyaux avant d'avoir retiré ceux qu'il avait précédemment mis en gage; on le voit même engager les joyaux qu'il a en main pour en acheter d'autres qui le tentent par leur nouveauté. Rarement tant de détresse s'est alliée à tant de prodigalité. En 1486, le pape acquiert d'un coup pour 5348 ducats de perles, de pierres précieuses de toute sorte; en 1487, pour 12 000 ducats, non compris 2000 ducats pour une perle piriforme, ni 4187 ducats pour des joyaux divers; et cependant, dès 1488, il est forcé d'emprunter 20 699 ducats sur la tiare pontificale, qui resta longtemps entre les mains des prêteurs. Cette leçon lui profite-t-elle? Nullement; la même année il achète, pour sa satisfaction personnelle, un rubis balais de 2200 ducats, et, pour les offrir à la femme d'un capitaine, des joyaux d'une valeur de 1200 ducats. En 1490 il ne peut résister à la tentation d'acquérir, pour 600 ducats, une émeraude dont le vendeur n'est autre que Laurent le Magnifique.



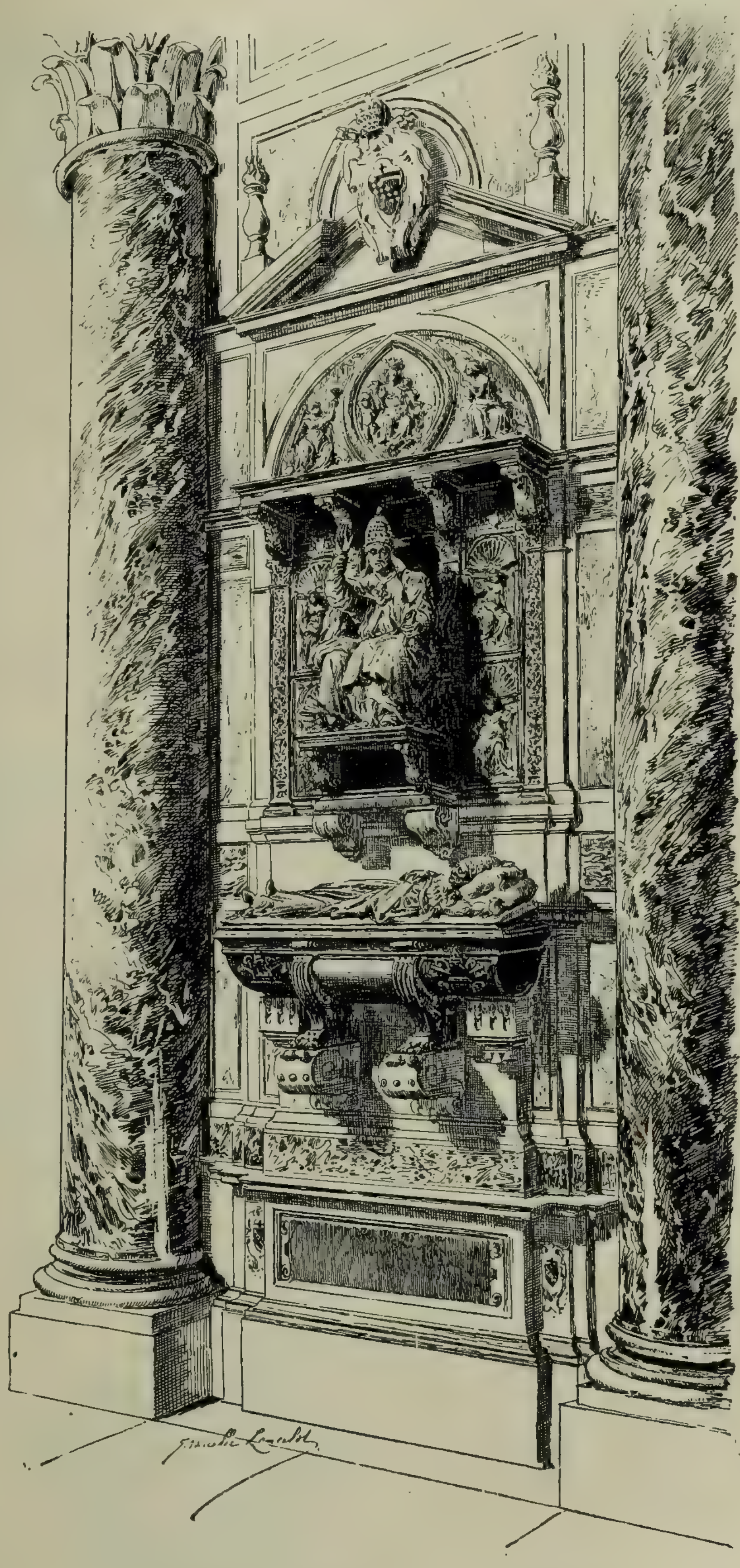
Médaille du pape Innocent VIII.
Attribuée à Pollajuolo.

Mais, nous ne saurions assez le répéter, le courant était si fort que, même en l'absence de vues supérieures, les grands seigneurs du temps ralliaient tout naturellement autour d'eux des artistes de la plus haute valeur, et attachaient, presque à leur insu, leur souvenir à des œuvres impérissables.

Accordons ici une place d'honneur au cardinal Olivier Caraffa de Naples († 1511) : ce vaillant commandant des flottes pontificales, ce prélat guerrier, digne successeur des Vitelleschi et des Scarampi, commanda au Pérugin l'*Assomption de la Vierge;* à Filippino Lippi, les fresques de la Minerve, où il trouva son tombeau; à Bramante, le cloître de Santa Maria della Pace, également à Rome.

Dans la protection accordée aux arts par les papes du quinzième siècle, il y a plus que des encouragements propres à faire éclore des chefs-d'œuvre : leur action a pesé sur le développement de la Renaissance; elle a arrêté celle-ci au bord de l'abîme où elle risquait de tomber; en la forçant de servir d'interprète à la religion, elle l'a maintenue en contact — un contact relatif — avec les couches profondes de la société. Si en matière d'architecture les papes faisaient preuve d'un éclectisme absolu, l'orthodoxie n'étant pas plus en cause dans le choix d'un type gothique que dans celui d'une basilique du style chrétien primitif, si l'ornementation comptait trop peu pour qu'ils y attachassent de l'importance, ils avaient par contre la mission de surveiller sévèrement la sculpture et la peinture, si portées dès lors à aborder les sujets profanes, et ils réussirent, avec un tact parfait, à retenir ces arts sous la discipline de l'Église. Rien de plus rare à Rome, pendant toute la durée du quinzième siècle, que des représentations profanes. Sixte IV lui-même, malgré sa gloriole, recula constam-

ment devant toute composition n'offrant pas un caractère sacré. Dans les fresques de l'hôpital San Spirito, il ne fit peindre que les grands actes de son pontificat si troublé; la seule peinture de bataille est celle qui représente la *Victoire du cardinal Caraffa sur les Infidèles*, c'est-à-dire un épisode de la guerre sainte. De même la *Nomination de Platina au poste de bibliothécaire de la Vaticane*, le chef-d'œuvre de Melozzo da Forli, nous retrace uniquement une fondation de l'ordre ecclésiastique, car cette charge avait, dès les premiers siècles, été considérée comme une des charges de la sainte Église romaine. Les premières en date des fresques inspirées par un ordre d'idées différent furent les *Mystères d'Osiris et d'Isis*, peints par Pinturicchio, sur l'ordre d'Alexandre VI (par allusion au taureau des Borgia), dans une des salles du palais pontifical.



Le tombeau d'Innocent VIII, par A. Pollajuolo.
(Basilique de Saint-Pierre à Rome.)

Les papes ont été impuissants à susciter des artistes parmi leurs sujets et à fonder dans leur capitale un art véritablement national. De génération en génération, ils ont été forcés de faire appel aux Florentins, puis aux Ombriens et aux

Milanais. Mais si à cet égard leurs efforts ont manqué de sanction, au point de vue de la propagande de la Renaissance, personne n'a rendu plus de services. Comme le haut clergé et même l'élite de l'aristocratie laïque de l'Europe entière visitaient périodiquement la Ville éternelle, il était impossible qu'ils n'en rapportassent pas les modèles de l'art nouveau, modèles que les cadeaux faits par les papes aux cours étrangères contribuaient encore davantage à répandre en tous lieux. On est surpris de trouver tout à coup un monument de la plus pure Renaissance au fond d'une province isolée de tout mouvement d'art; on remonte à la source, et on découvre que c'est quelque prélat, de retour de Rome, qui a ramené dans ces parages lointains un champion de l'art italien. Exemple : le mausolée sculpté par le Florentin Jean Juste pour l'évêque Thomas James, en 1507, en pleine Bretagne, dans la cathédrale de Dol.

Les environs de Rome ne tardèrent pas à se peupler d'édifices d'une parfaite élégance. A Vicovaro, le comte Orsini de Tagliacozzo fit élever, vers le milieu du quinzième siècle, sur les dessins de l'architecte Domenico da Capodistria (Domenico del Lago di Lugano), le charmant « tempietto » de Saint-Jacques[1].

Corneto Tarquinia s'honore de posséder le beau palais commencé par le cardinal Vitelleschi.

Viterbe, station balnéaire favorite des papes, s'enrichit d'une maison de bains, construite sur les dessins de Bernard Rossellino au temps de Nicolas V, et d'édifices élevés par ordre de Sixte IV. Cette ville fut en outre le théâtre de la magnifique fête organisée par Pie II en 1462 (voy. p. 92).

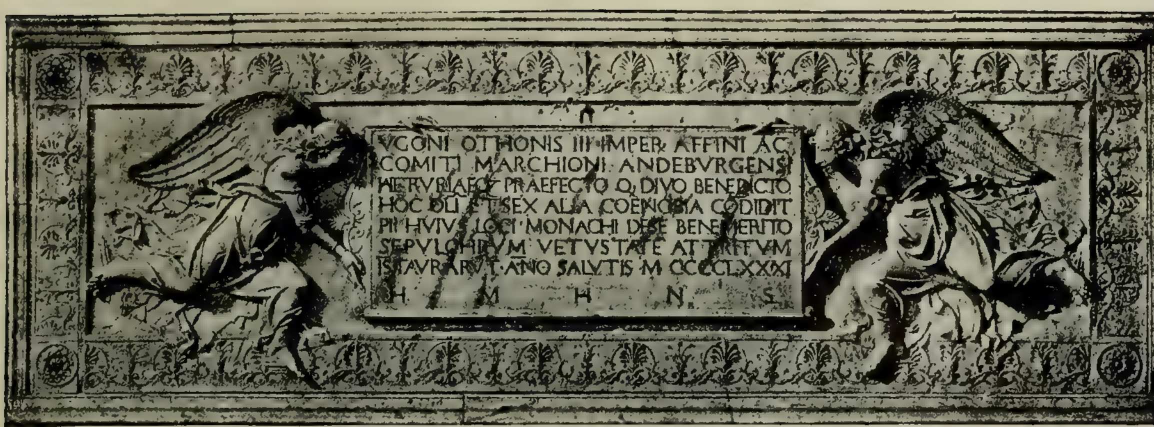
A Narni, la forteresse fut élevée sur les dessins de Bernard Rossellino. Le Vecchietta, de Sienne, exécuta pour cette ville deux statues, et Domenico Ghirlandajo un *Couronnement de la Vierge*, qui tous existent encore.

A Civitâ Vecchia, les travaux de fortification dominent : il est vrai qu'ils ont pour auteurs des architectes de la valeur de B. Rossellino, de Baccio Pontelli et de Giovannino dei Dolci.

1. Vasari, t. II, p. 385. Comment M. Marchesi, dans la monographie *il Tempietto di Vicovaro* (Rome, 1873), a-t-il pu ignorer ce renseignement, qu'il lui était si facile de se procurer?



Nielle anonyme. (Duchesne, n° 222.)



Soubassement du tombeau du marquis Hugues, par Mino de Fiesole.
(Badia de Florence.)

CHAPITRE III

LA PREMIÈRE RENAISSANCE A NAPLES. — LADISLAS ET JEANNE II. — ALPHONSE LE MAGNANIME. — L'ARC DE TRIOMPHE DU CASTEL NUOVO. — FERDINAND. — LE DUC DE CALABRE. — LA PORTA CAPUANA. — LA VILLA DE POGGIO REALE. — L'IMPORTATION FLORENTINE ET L'IMPORTATION FLAMANDE. — LA SICILE.

Recherche-t-on une antithèse à l'indifférence orgueilleuse ou à la paresse intellectuelle — comme on voudra l'appeler — des Romains (je parle de ceux du quinzième siècle), on la trouvera dans la facilité d'assimilation, la mobilité et la pétulance des Napolitains, le sang le plus mêlé de toute l'Italie, le peuple qui a le plus souvent changé de maître. Qualités diamétralement opposées en apparence, mais qui, dans le domaine de l'art, ont provoqué une stérilité non moins grande, et pour cause, car sans la conviction, sans la foi, une foi profonde et ardente dans le beau, les œuvres d'art ne sont que jeux futiles de l'imagination, créations parfois spirituelles, mais à coup sûr privées de portée et de réalité. Veut-on découvrir combien cette culture était superficielle, on n'a qu'à laisser de côté un instant les grands arts pour s'attacher à ces formes accessoires où le besoin de production qui possédait alors les autres artistes de l'Italie se manifestait avec tant d'intensité : la gravure, l'art du médailleur, la

céramique, la tapisserie, etc., etc., si florissants partout ailleurs, ne brillent à Naples que par leur absence[1].

On sait de reste par quelles vicissitudes le royaume de Naples passa pendant le premier tiers du quinzième siècle. Aux entreprises aventureuses du roi Ladislas (régna de 1386 à 1414) succèdent les extravagances de sa sœur Jeanne II (régna de 1414 à 1435); ses faiblesses pour ses favoris; ses luttes avec les prétendants Louis II et Louis III d'Anjou; l'adoption d'Alphonse d'Aragon, puis cette adoption annulée au profit de Louis III; la mort de celui-ci (1434), arrivée avant celle de sa mère adoptive; enfin, de 1435 à 1442, les luttes entre le roi Alphonse d'Aragon et le roi René d'Anjou, le bon roi René.

Quelque troublée qu'elle soit, la période qui correspond aux règnes de Ladislas et de Jeanne est cependant marquée par un mouvement très sensible en faveur de la Renaissance. L'église San Giovanni a Carbonaro, tel est le Panthéon de l'art nouveau.

Il faut signaler en premier lieu la propagande exercée par les sculpteurs florentins, soit qu'ils viennent se fixer à Naples, comme Giovanni da Miniato, surnommé Fora, que l'on y trouve de 1428 à 1433, puis en 1445; soit qu'ils sculptent à Florence même ou à Pise les monuments funéraires que l'on transportera par mer à Naples : par exemple, le mausolée du cardinal Brancacci, exécuté à Pise en 1427 par Donatello et Michelozzo, pour l'église Sant' Angelo a Nilo.

Une mention spéciale doit être accordée au Florentin Andrea di Nofrio (1388-† vers 1459), l'auteur des mausolées du roi Ladislas et de Ferdinand Sanseverino, tous deux à San Giovanni a Carbonaro[2]. (Ces monuments étaient jusqu'ici attribués au Napolitain Andrea di Ciccione, auquel on fait également honneur — peut-être sans plus de fondement — du mausolée de Sergianni Caracciolo, grand sénéchal et favori de Jeanne II, dans la même église.)

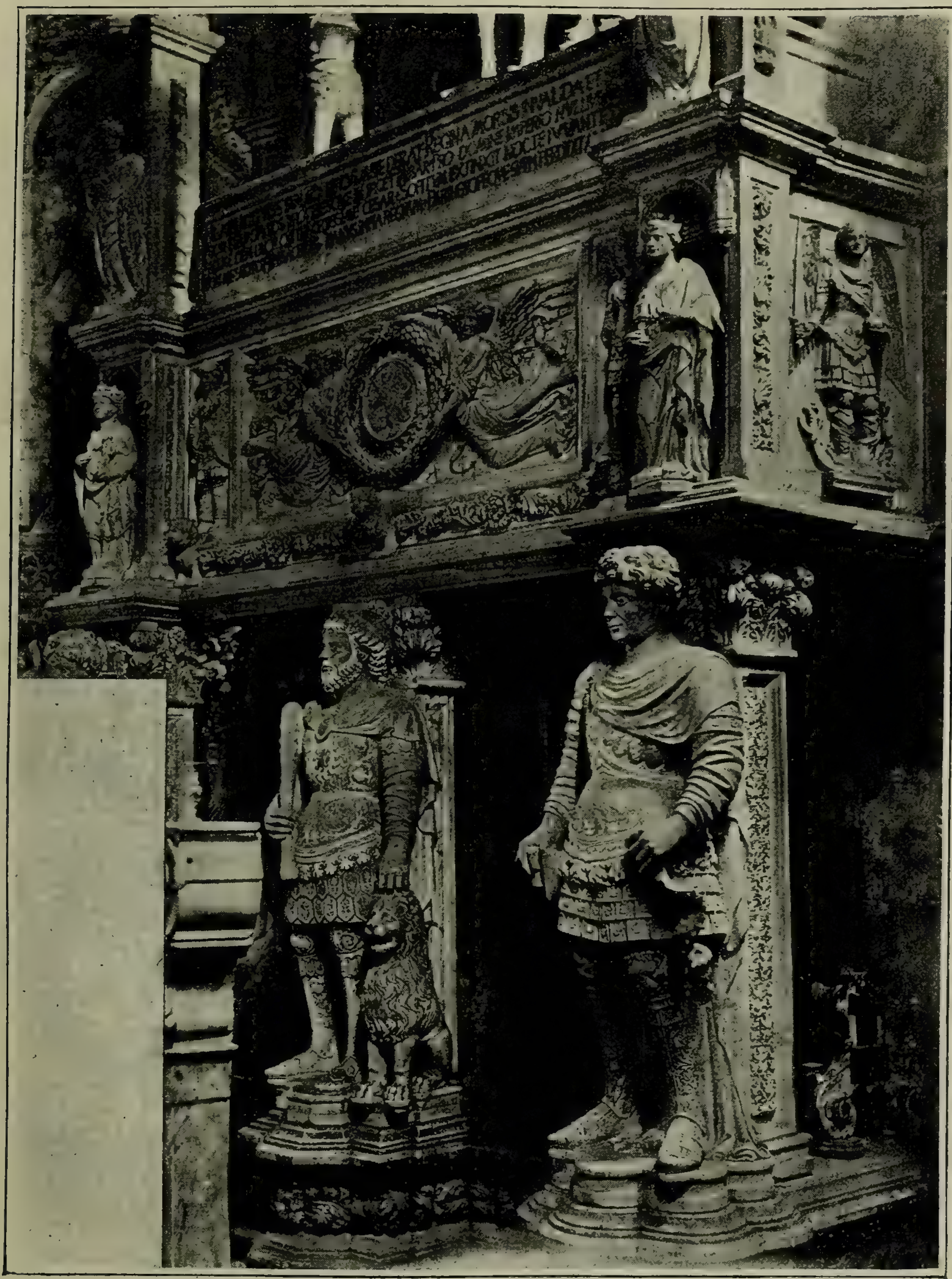
Vers la fin du règne de Jeanne, le peintre milanais Leonardo da Besozzo exécuta, toujours à San Giovanni a Carbonaro, les fresques qui entourent les tombeaux du roi Ladislas et de Caraccioli[3].

1. BIBLIOGRAPHIE. Les ouvrages publiés à Naples, antérieurement à ces tout dernières années, doivent être consultés avec une extrême circonspection, depuis ceux de Dominici jusqu'à ceux de Salazaro. Parmi les travaux dignes de confiance, je citerai la précieuse lettre de Pierre Summonte à M. A. Michiel (1524) dans les *Memorie dell' Istituto veneto*, 1860, p. 411-417; — *Denkmæler der Kunst des Mittelalters in Unter Italien*, de H.W. Schulz; Dresde, 1860; — *delle Belle Arti in Sicilia*, de G. di Marzo, 4 vol. in-8°; Palerme, 1858-1864, et *I Gagini*, du même; Palerme, 1880-1884; — H. Janitschek, *la Peinture panormitaine à l'époque de la Renaissance* (*Repertorium für Kunst-Wissenschaft*, 1876, p. 353 et suiv.); — *Napoli ne' suoi rapporti coll' arte del Rinascimento*, de M. Frizzoni; Florence, 1878 (extr. de l'*Archivio storico italiano*); — *Artisti abruzzesi*, de M. V. Bindi; Naples, 1883; — les documents publiés par M. Barone dans l'*Archivio storico per le Provincie Napoletane*, 1884-1885; Cf. la *Chronique des Arts* (décembre 1887-janvier 1888) et l'article de M. de Fabriczy dans le *Repertorium*, 1888, p. 200-203; — *Documenti per la storia, le arti e le industrie delle Provincie Napoletane*, par le prince Filangieri; Naples, 1883-1885.

2. Article de M. Milanesi dans l'*Archivio storico napoletano*, t. VIII, p. 272.

3. Brockhaus, *Leonardo da Bissucio*. Leipzig, 1885.

On voit, par ces quelques dates, que la Renaissance pénétra à Naples longtemps avant l'année 1443, mise en avant par un historien moderne, qui n'a



Tombeau de Caracciolo, attribué à Andrea di Ciccione. (Église San Giovanni a Carbonaro.)

tenu compte que de l'arrivée dans cette ville de l'habile architecte et sculpteur milanais Pietro di Martino [1].

A partir du second tiers du quinzième siècle, deux princes d'origine espagnole,

1. Redtenbacher, *die Architectur der italiänischen Renaissance*, p. 105.

le père et le fils, profondément séparés par leur caractère et leurs tendances, mais en communion d'idées toutes les fois qu'il s'agissait de littérature ou d'art, présidèrent à un développement qui a été brillant, sans cependant aboutir à la constitution d'une école indigène.

Le premier, Alphonse d'Aragon (né en 1394, roi de Naples de 1442 à 1458), l'heureux compétiteur du bon roi René, a reçu de ses contemporains, et à juste titre, le surnom de Magnanime; aussi bien chez cette nature d'élite, que l'on est à tout instant tenté de placer à côté de Frédéric d'Urbin, le culte des belles choses n'était-il que le complément obligé d'une organisation essentiellement noble et harmonieuse, et comme une fonction vitale.



Médaille d'Alphonse d'Aragon, par Cristoforo di Geremia.

Né en Espagne, mais devenu Italien par ses mœurs et ses affections, Alphonse, premier roi de la dynastie aragonaise de Naples, représente le mélange de piété profonde, de libéralité et d'amour de la gloire qui caractérise les Mécènes de la première Renaissance, Sigismond Malatesta et un très petit nombre d'autres exceptés. La valeur et l'habileté du général se conciliaient chez lui avec la noblesse de manières du Castillan (les Italiens diraient « il garbo », mot que l'on essayerait en vain de traduire par galbe), sans exclure la bonhomie (on cite de lui des traits dignes d'Henri IV ou de Frédéric II de Prusse), pas plus qu'un certain goût pour les plaisanteries (lire dans Vespasiano les tours qu'il joua à deux ambassadeurs siennois qui se singularisaient par leur costume). A la fois très prudent et très chevaleresque, nul, même pas le pape Nicolas V, ne savait récompenser aussi royalement[1]. Nul non plus n'avait, sinon autant d'instruction, du moins autant d'ardeur pour l'étude : il avait appris par cœur presque toute la Bible, et la citait sans cesse, ainsi que les *Commentaires* de Nicolas de Lyre; mais la lecture des auteurs classiques ne le passionnait pas moins. Après ses repas il se faisait lire l'*Énéide;* pendant ses campagnes, les *Commentaires* de César. Faire traduire en latin les auteurs grecs était sa grande préoccupation : s'il s'était trouvé un second Nicolas V et un second Alphonse, s'écrie mélancoliquement Vespasiano, aucun ouvrage grec ne serait resté sans traduction.

Ce beau zèle le préserva du vandalisme si fréquent encore à la cour de Rome : lors du siège de Gaëte, le monarque napolitain défendit d'employer aux travaux d'attaque les matériaux d'une villa des environs qui passait pour avoir appartenu à Cicéron. On raconte également qu'il consultait Vitruve pour la restauration

1. Liberalitas Avgvsta, lit-on sur le revers d'une médaille d'Alphonse V, par Pisanello, où l'on voit un aigle dépeçant un faon dont quatre vautours rangés autour de lui attendent leur part. Allégorie ingénieuse et qui caractérise merveilleusement ces monarques de la Renaissance, enlevant d'une main, donnant de l'autre.

du château royal. Comme marque de son admiration pour l'antiquité, il faut encore signaler le soin avec lequel il recherchait les monnaies ou médailles gréco-romaines, et le programme de son entrée triomphale à Naples, calquée sur les descriptions des auteurs latins, peut-être aussi sur les bas-reliefs des arcs et des colonnes de Rome.

Trois médailleurs, Pisanello, Cristoforo di Geremia et Paolo da Ragusa, nous ont conservé les traits d'Alphonse le Magnanime[1]. Ici encore constatons l'influence des souvenirs de l'antiquité.

Les humanistes qui lui faisaient cortège s'appelaient Lorenzo Valla, l'esprit le plus libre peut-être et certainement le plus vigoureux de la première Renaissance, le polémiste audacieux qui osa contester l'authenticité de la donation de Constantin; puis Antonio Beccadelli, surnommé il Panormita (de sa patrie Palerme), poète aussi spirituel que licencieux; Bartolommeo Fazio de Gênes; Porcellio de' Pandoni de Naples; Gianozzo Manetti de Florence. On comptait parmi eux les natures les plus cupides, les plus vaniteuses et les plus vindicatives d'une race qui en a produit un choix si varié. Mais Alphonse savait fermer les yeux sur toutes ces petitesses, pour ne laisser éclater que son enthousiasme. Gianozzo Manetti vient-il le complimenter, de la part des Florentins, à l'occasion du mariage de son fils Ferdinand, le roi l'écoute avec une telle attention, qu'il en demeure immobile ainsi qu'une « statue de bronze »; il oublie même de chasser une mouche qui, au commencement du discours, s'était posée sur son nez[2]. François Philelphe à son tour visite-t-il Naples (1453), Alphonse le reçoit avec des honneurs extraordinaires, le crée chevalier et lui impose de ses mains la couronne de laurier. A l'helléniste Théodore Gaza il donne une hospitalité brillante. Dans Æneas Sylvius Piccolomini, ambassadeur de Sienne à Naples (1456), il salue une des gloires de l'humanisme. Un des premiers en Italie, par la fondation de l'Académie Alphonsine (1442), il inaugure le règne de ces institutions qui ont tenu une place si large dans l'histoire littéraire de la Péninsule. La formation d'une bibliothèque, qui, considérablement accrue par son fils, devint bientôt une des plus riches de l'Italie, était destinée, dans la pensée d'Alphonse, à transmettre aux générations les plus reculées le souvenir de ces conquêtes[3].



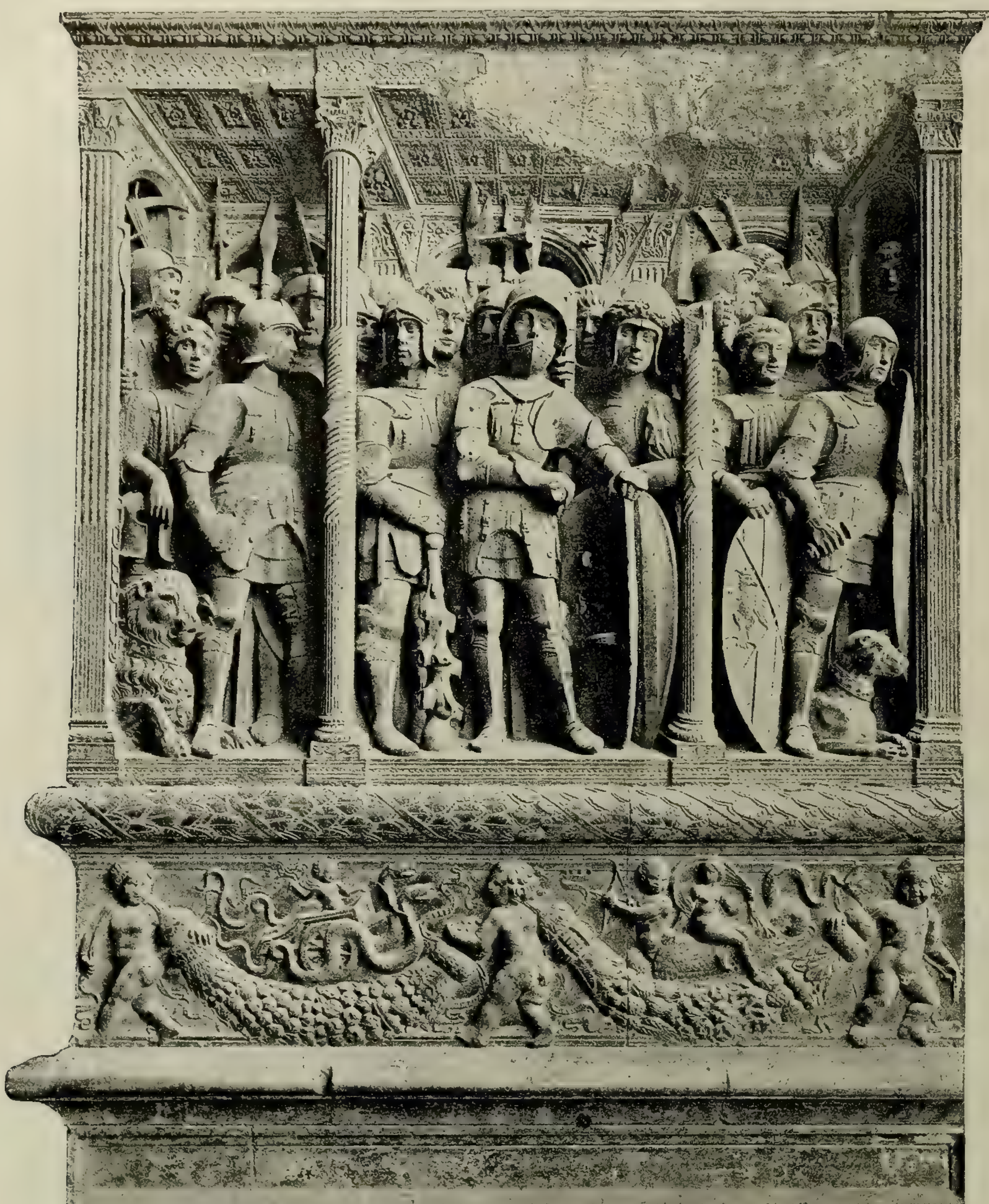
Revers d'une médaille d'Alphonse, par Pisanello.

1. La médaille de Pisanello est gravée dans *les Médailleurs de la Renaissance. Vittore Pisano*, de M. Heiss, ainsi que les esquisses qui ont servi à la préparer, et qui font partie du recueil Vallardi, au Musée du Louvre.

2. Burckhardt, *la Civilisation en Italie*, trad. franç., t. I, p. 278.

3. On sait que cette collection, enlevée par Charles VIII en 1495, a trouvé un asile digne

Il en est des Mécènes comme des artistes : les uns concentrent leurs efforts et créent une œuvre durable, les autres éparpillent les leurs, et, après avoir



Sculptures de l'Arc de Triomphe de Naples.

ébloui les contemporains par leur libéralité, se présentent devant la postérité les mains vides. (Ce n'est pas à dire que le rôle de ces prodigues n'ait pas son utilité : hommes d'initiative, d'ordinaire pleins de feu et de brillant, ils sont

d'elle à la Bibliothèque Nationale de Paris. — Voy. L. Delisle, *le Cabinet des Manuscrits*, t. I, p. 217-245; t. III, p. 257, 262, et Mazzatinti, *Inventario dei Manoscritti italiani delle Biblioteche di Francia*, t. I. Rome, 1886, p. XIX et suiv.

d'excellents instruments de propagande.) Quelle comparaison établir, par exemple, entre le duc Frédéric de Montefeltro, dont l'idée fixe fut l'embellissement



Sculptures de l'Arc de Triomphe de Naples.

de son palais, et les rois de Naples qui ont commencé vingt monuments[1] et n'en ont fini aucun; bien plus, qui, tout en semant l'or, n'ont su fixer dans leur capitale aucun de ces artistes supérieurs dont le passage fait époque, un Bru-

1. On ne compte pas à Naples, pour le quinzième siècle, moins de soixante églises réédifiées, restaurées ou enrichies de quelque œuvre d'art importante. Voy. la *Guida sacra della città di Napoli*, de M. Galante. Naples, 1873, *passim*.

nellesco, un Donatello, un Mantegna! Au reste, il y a quelque chose d'inexplicable dans l'histoire de leurs fondations : avec des ressources et une libéralité telles que les leurs, comment aucun d'eux n'a-t-il pu finir de son vivant ces arcs de triomphe en miniature, « l'arco del Castel Nuovo » et la « Porta Capuana » ? Ne serait-ce pas que, malgré ses ardeurs généreuses et une magnificence sans bornes, le goût d'un Alphonse V, et à fortiori celui de son fils indigne, Ferdinand, ait eu ses lacunes? Ne serait-ce pas que ces Espagnols, malgré leur extrême bonne volonté, soient restés aussi étrangers aux raffinements et aux splendeurs de l'art italien que leurs compatriotes les papes Calixte III et Alexandre VI? Problèmes inquiétants, que je me bornerai à signaler à la curiosité de mes lecteurs, sans tenter de les résoudre.

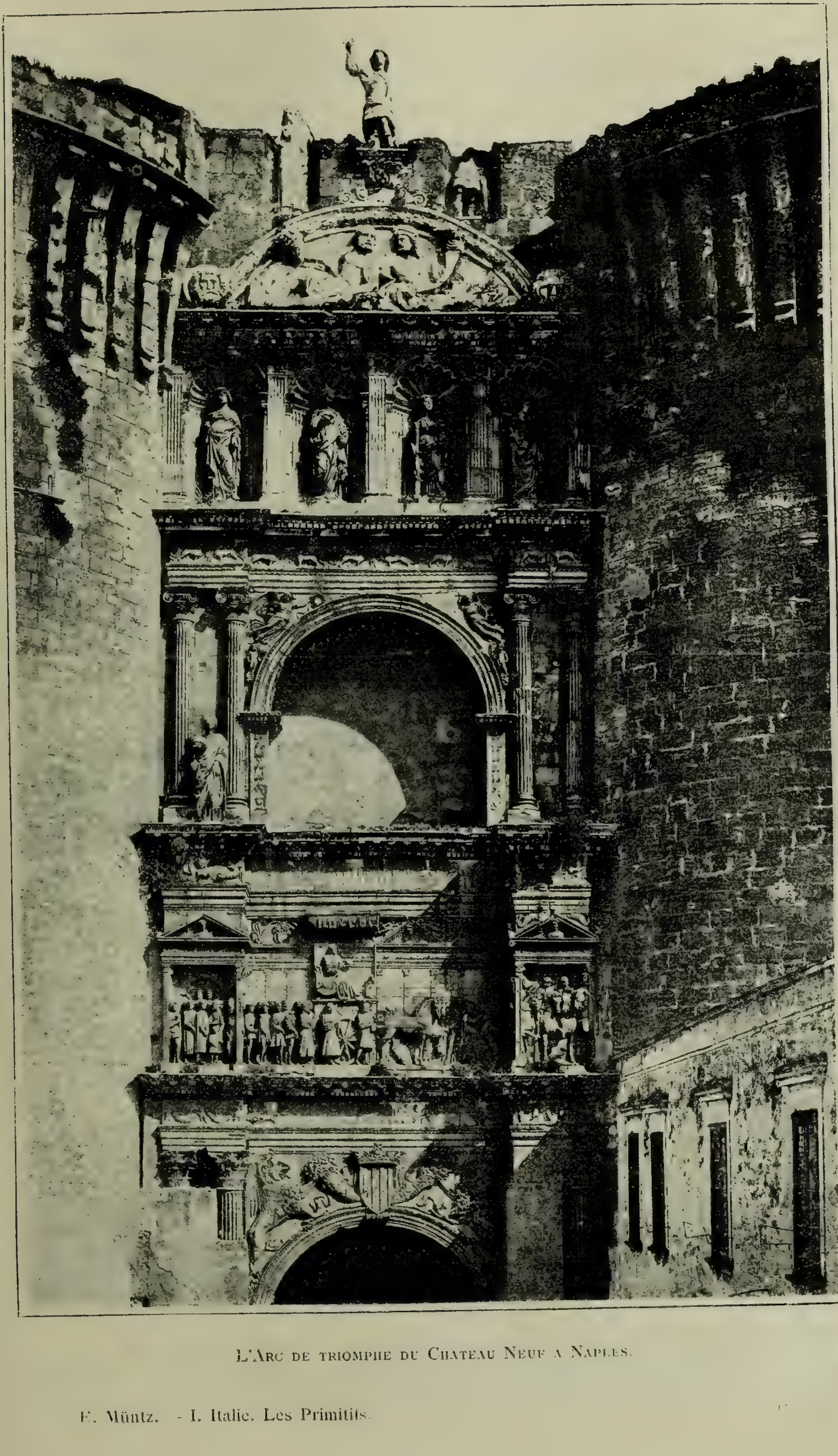
L'arc de triomphe du Château Neuf, du « Castel Nuovo », tel est aujourd'hui le seul monument de quelque importance qui rappelle la magnificence d'Alphonse V, et encore n'a-t-il été achevé que longtemps après la mort de ce monarque. Élevé sous la direction du Milanais Pietro di Martino, l'arc fut décoré par les sculpteurs Isaia da Pisa (1455-1456), Antonio da Pisa, Domenico di Monte Mignano (1456), Paolo Romano (1458), Desiderio da Settignano, Domenico Lombardo, assistés de quelques artistes indigènes, Francesco Azzara, Silvestro Ariscola d'Aquila et Andrea d'Aquila (1456), etc.[1].

Outre les étrangers que nous venons de nommer, il faut citer comme établis à Naples pendant le règne d'Alphonse les sculpteurs florentins Giovanni da Miniato, surnommé Fora (1428-1433, 1445), le peintre milanais Leonardo da Besozzo (vivait encore en 1458), enfin le constructeur d'orgues Antonio Squarcialupi (1450)[2].

L'importation des œuvres d'art — même des ouvrages de dimensions colossales — fut de règle à Naples pendant tout le quinzième siècle, favorisée qu'elle était par les communications maritimes. C'est ainsi que les héritiers du cardinal Brancacci commandèrent à Florence, en 1427, à Donatello et à Michelozzo, le mausolée de leur parent pour l'église Sant' Angelo a Nilo; c'est à Florence également que furent exécutées les trois sculptures monumentales qui font l'ornement de l'église de Monte Oliveto ou Santa Anna dei Lombardi : la *Nativité*, d'Antonio Rossellino; le tombeau de Marie d'Aragon, duchesse d'Amalfi, attribué tour à tour au même artiste ou à Benedetto da Majano; et l'*Annonciation* du même Benedetto (vers 1489).

Le règne de Ferdinand Ier (né en 1423; régna de 1458 à 1494), ce prince astucieux et cruel (on disait qu'il avait du sang maure dans les veines), dont la suprême volupté consistait à s'entourer de ses ennemis, les vivants enfermés dans des cages, les morts embaumés et revêtus du costume qu'ils portaient

1. Voy., sur tous ces artistes : *Gli artisti ed artefici che lavorarono in Castel Nuovo*, par Minieri Riccio; Naples, 1876; — *la Renaissance au temps de Charles VIII*, p. 424-425.
2. Reumont, *Lorenzo de' Medici il Magnifico*, t. II, p. 132.



L'Arc de triomphe du Chateau Neuf a Naples.

pendant leur vie [1], est marqué par une infinité d'entreprises, mais sans direction nette, sans vues élevées. Comme au temps de son père, la culture des lettres marche de pair avec celle des arts. Aux illustrations anciennes viennent s'ajouter Jovien Pontano (1426-1503), qui donna son nom à l'Académie Pontanienne, Constantin Lascaris († vers 1493), Pandolphe Collenuccio († 1504), et surtout Sannazar (1468-1530), le poète éloquent du *de Partu Virginis*. De même, la bibliothèque continue à faire l'objet de la sollicitude du souverain; une quarantaine de copistes et de miniaturistes ne cessent de transcrire et d'enluminer [2]. Ces calligraphes et ces enlumineurs, Ferdinand les fit venir non seulement des provinces du royaume (c'est la majorité), mais même de l'étranger. Je remarque parmi les calligraphes les noms d'Ottone Quarto d'Allemagne, de Jean de Bruges, de Pierre Burdeo de France (1481), de Wenceslas de Bohême; parmi les miniaturistes, ceux de Joachim et de Jean d'Allemagne. On manque d'ailleurs de données précises sur la bibliothèque formée par les rois Alphonse et Ferdinand. (On sait seulement que plus de trois cents manuscrits, dont quinze en grec, provenant de cette collection, se trouvent aujourd'hui à la Bibliothèque nationale de Paris [3].)

Le nouveau roi, s'inspirant de l'exemple de son père, poussait l'admiration pour la peinture flamande jusqu'à envoyer dans les Flandres un jeune homme du nom de Giovanni di Giusto, fils du vice-châtelain de la Tour Saint-Vincent, pour s'y familiariser avec les secrets de l'École de Bruges (1469) [4].

Pendant la première partie du règne de Ferdinand, les dépenses de luxe et de fantaisie (achats d'étoffes précieuses, de plumes rares, de curiosités de toute sorte; commandes de cages peintes, d'armes pour les joutes, de meubles, d'un encrier monumental, etc.) tiennent presque autant de place que les travaux impliquant un goût supérieur. On constate pour la même période une fluctuation entre les adhérents de la vieille École et les champions de la nouvelle. En tête de ces maîtres continue à figurer l'architecte et sculpteur Pietro di Martino de Milan, qui reçoit, de 1465 à 1467, des payements assez importants pour les sculptures de l'arc triomphal du Château Neuf. A côté de lui travaillent Guglielmo Monaco de Pérouse (1452, 1465), tour à tour statuaire, fondeur d'artillerie, horloger, auteur des bas-reliefs en bronze du Château Neuf, représentant les principaux épisodes de la Guerre des Barons; les sculpteurs Giovanni di Guarces (1466), Francesco Lombardo (1467), le peintre Francesco de Sienne (1478-1480) [5].

1. Burckhardt, *la Civilisation en Italie*, t. I, p. 45.

2. Minieri Riccio, *Cenno storico della Accademia Alfonsina;* Naples, 1875, et Barone, dans l'*Archivio storico* de Naples, 1884-1885.

3. L. Delisle, *le Cabinet des Manuscrits de la Bibliothèque Nationale*, t. I, p. 238-239.

4. En 1492, Giovanni di Giusto, probablement depuis longtemps de retour à Naples, expertisait avec plusieurs de ses confrères les peintures exécutées par Rizzardo Guartararo dans le Castel Nuovo. (*Archivio storico* de Naples, 1884, p. 12.)

5. Voy. sur tous ces noms l'*Archivio storico napoletano*, 1884, p. 211, 213, 214, etc., et l'opuscule de Minieri Riccio : *Gli artisti ed artefici.*

Puis le mouvement s'accentue avec l'arrivée (1472) d'Aristotele di Fioravante de Bologne, le plus fameux ingénieur et un des plus insignes architectes italiens du quinzième siècle[1], qui, après avoir transporté pour le pape Nicolas V d'immenses colonnes monolithes de la Minerve au Vatican (1451), après avoir déplacé, sans la démolir, une tour monumentale dans sa ville natale (1455), se signala successivement au service des Sforza, à celui de Mathias Corvin (1468), et à celui du pape Paul II (1471-1473), et couronna enfin sa carrière au service d'Iwan III,



Buste de Ferdinand d'Aragon. (Musée national de Naples.)

tsar de Moscovie, pour lequel il construisit la cathédrale de l'Assomption, frappa des monnaies et fondit des canons. A Naples, maître Aristote fut chargé d'un travail relativement ingrat : il s'agissait de retirer une caisse tombée dans la mer, près du môle; aussi ne reçut-il que la modique gratification de 8 florins. Deux années plus tard, en 1474, nous rencontrons au service de Ferdinand un sculpteur dalmate, sur lequel nous aurons plus d'une fois l'occasion de revenir : Francesco Laurana, un des principaux promoteurs de la Renaissance dans notre pays. Laurana, après un premier séjour à la cour de René d'Anjou, de 1461 à 1466 environ, avait cherché fortune en Sicile, où nous constatons sa présence de 1468 à 1471. En revenant de Palerme pour regagner

1. Bibl. : *Memorie risguardanti... mastro Ridolfo detto Aristotele Fioravanti.....* Modène, 1825. — Gualandi, *Aristotele Fioravanti.....* Bologne, 1870. — Malagola, *Delle cose operate in Mosca da Aristotele Fioravanti*, Modène, 1877. — E. Müntz, *les Arts à la Cour des Papes*, t. I, p. 83, 108; t. II, p. 24.

la cour du roi René, il accepta sans scrupules de travailler pour Ferdinand, compétiteur du bon roi, et exécuta pour lui une statue de la Vierge avec l'enfant Jésus, destinée à la chapelle du Château Neuf, travail qui lui fut payé 50 ducats. L'année 1484, date à laquelle Ferdinand posa la première pierre de la « Porta Capuana », élevée sur les plans de Giuliano da Majano (terminée en 1535 seulement), marque la fin de cette première période.

Pendant les dernières années de son règne, et surtout après sa dernière victoire sur les barons révoltés (1485), nous trouvons chez Ferdinand une vision tellement nette du style nouveau, destiné à tuer le style hybride jusqu'alors en faveur à Naples, et une ardeur tellement vive, tellement touchante pour la cause sacro-sainte de la Renaissance, que toutes nos répugnances tombent devant des services aussi signalés et une sincérité aussi grande. Laurent le Magnifique, devenu l'ami intime du roi après avoir été en butte à toute sa haine, tel est le magicien qui a accompli ce miracle; sa correspondance le prouve à l'évidence. Ce sont d'abord les grands travaux confiés aux deux frères Giuliano et Benedetto da Majano, soit par Ferdinand même, soit par son fils le duc de Calabre (édification des villas de Poggio Reale et de la « Duchesca », statues du duc de Calabre et de don Frédéric, etc. [1]). Puis le projet de palais commandé à un autre architecte toscan célèbre, Giuliano da San Gallo [2], qui reçut pour ce travail, le 27 février 1488, un présent de 100 ducats. Puis des commandes de peintures faites à un certain Calvano (1487) et à un certain Carluccio (1492), tous deux de Padoue et probablement élèves de Mantegna, et des commandes de pierres gravées faites à Andrea di Mesnage (1487) et à maestro Battistino Taglia de Gênes, « maestro di fare cammei » (1488). Après la mort de Giuliano da Majano (1490), Ferdinand et son fils appellent près d'eux, sur le conseil de leur oracle Laurent le Magnifique, Luca Fancelli, l'habile architecte du marquis de Mantoue. Deux autres architectes toscans, Antonio di Giorgio da Settignano et Francesco di Giorgio Martini de Sienne (1492-1495), se fixent également, pour quelque temps du moins, à leur cour, ainsi que Vincenzo de Cortone, constructeur de modèles de forteresses (1493), et les peintres florentins Pietro et Polito, qui peignirent à Poggio Reale les épisodes de la Guerre des Barons. A ce moment, les étrangers sont assez nombreux pour battre en brèche les maîtres indigènes, les peintres Marchitello Gallo (1470-1472), Angelillo Artuzzo de Naples (1472), Antonello de Capoue (1472-1492), Colantonio de Perrino (1487), Rizzardo Quartararo (1492), et enfin le fameux Giovanni Donnadio da Mormanno [4]

1. Voy. *la Renaissance au temps de Charles VIII*, p. 428-431.

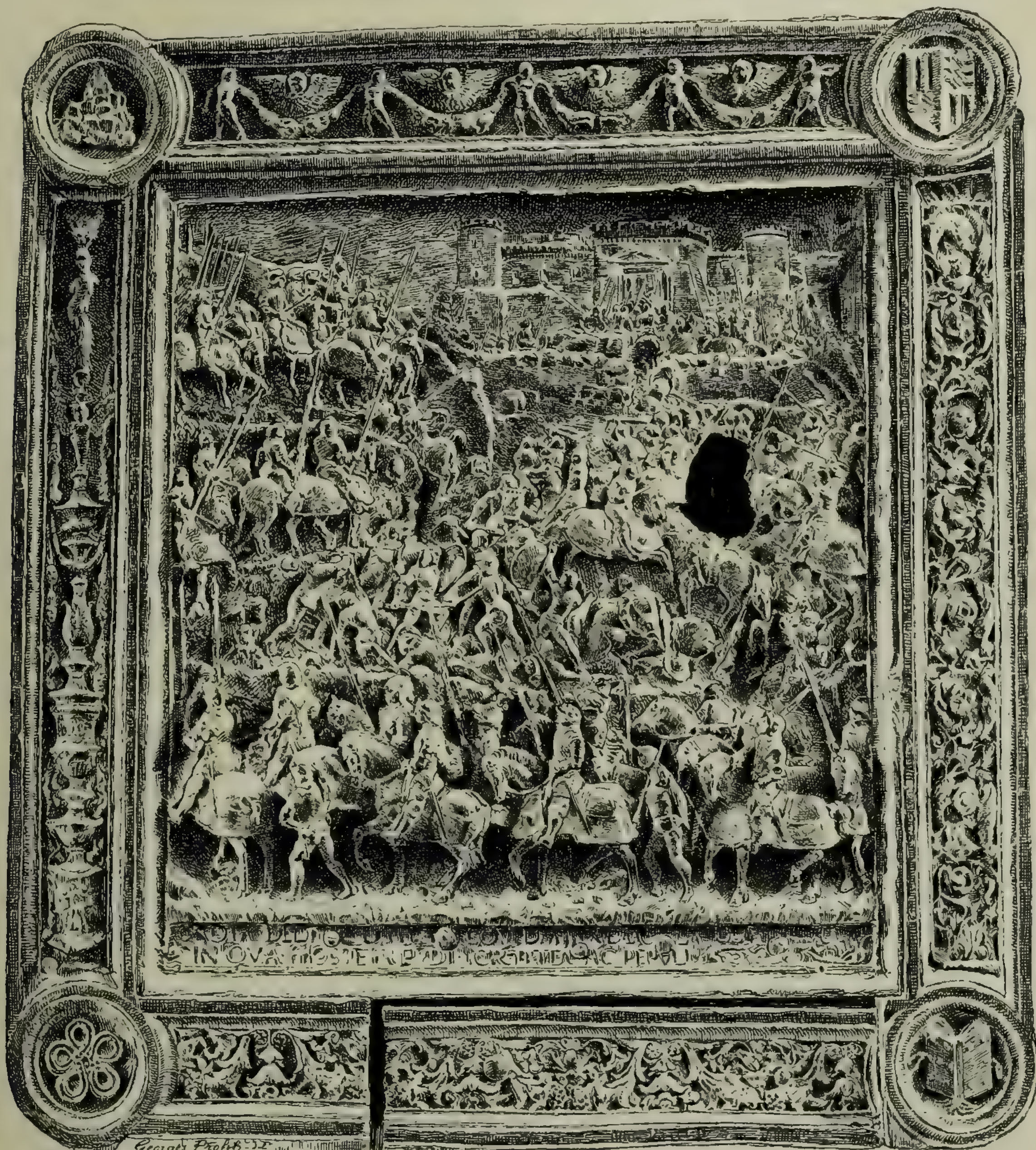
2. Le projet de palais de San Gallo a été publié dans l'ouvrage de M. de Geymüller : *die Architektur der Renaissance in Toscana*. Munich, 1885, 1re livr.

3. Milanesi, *Documenti per la storia dell' arte senese*, t. II, p. 446-452.

4. Le prince Filangieri a établi, dans l'*Archivio storico per le Province Napoletane*, 1884, p. 286-306, que Mormanno était bien né dans le royaume de Naples, fait qui avait été contesté par plusieurs historiens d'art.

(Johannes Mormandus), architecte de la façade de San Severino (1490), ainsi que de l'église Santa Maria della Stella, et constructeur d'orgues (mort vers 1522).

L'arrivée de plusieurs artistes de la haute Italie achève de faire pencher la



La Guerre des Barons, par Guglielmo Monaco. (Castel Nuovo de Naples.)

balance du côté des novateurs. A partir de 1489, un sculpteur qui s'est créé des titres également considérables en Italie et en France, Guiddo Mazzoni de Modène, surnommé Modanino ou Paganino, entassa sculptures sur sculptures (surtout des terres cuites coloriées) dans les églises et les palais de Naples (« Mortorio » ou Calvaire de Monte Oliveto; Géants modelés pour le duc de Calabre, etc.). En 1492, l'arrivée du moine véronais Fra Giocondo, non moins fameux comme architecte et ingénieur que comme théoricien, porta le dernier coup à l'influence de l'École indigène. Fra Giocondo, fixé à Naples en 1489

(il s'y trouvait encore en 1492), partageait son temps entre l'archéologie et les études d'ingénieur. Il se rendit sur l'ordre du roi à Pouzzoles, en compagnie du poète Sannazar (qui célébra plus tard, dans un distique fameux, la construction, par son ami, du pont de Notre-Dame à Paris), pour y visiter les antiquités, et composa également pour Ferdinand un recueil d'architecture et un autre d'artillerie. Par une coïncidence qui n'est certainement pas due au seul hasard, cette même année 1492, Ferdinand fit relier le *Traité d'Architecture* de Filarete, ce bréviaire de la nouvelle École[1]. Citons encore parmi les étrangers un peintre vénitien, Pierantonio Veneziano (1493), assez heureux pour trouver de l'occupation à Naples, alors qu'un des fils les plus glorieux du royaume des Deux-Siciles, Antonello de Messine, était forcé de chercher fortune à Venise.

L'essor de l'architecture n'était pas seulement favorisé par le concours de maîtres aussi extraordinaires, il l'était encore par le voisinage des monuments romains les plus variés, à Baies, à Pouzzoles, etc. Ces monuments inspirèrent à la fois Fra Giocondo, Francesco di Giorgio Martini et les deux frères da Majano, puis Giuliano da San Gallo, qui, dans l'album conservé à la Bibliothèque de Sienne, a esquissé les principales ruines de Capoue, d'Aquin, de Bénévent, aussi bien que de Baies et de Pouzzoles (folios 8, 9, 16, 24, 26, 27). Le peintre Morto da Feltro, le restaurateur des grotesques, les étudia de son côté au point de vue de la décoration. Il n'y eut pas jusqu'au pédant Jean Burchard, le fameux maître des cérémonies d'Alexandre VI, qui, lors de son voyage à Naples, en 1494, ne prît plaisir à contempler et à décrire ces ruines augustes[2].

Quoique à Naples aussi bien qu'à Rome les étrangers seuls semblent avoir eu le privilège de deviner l'intérêt de ces modèles, la Renaissance n'aurait peut-être pas manqué de jeter des racines dans ce pays enchanteur et de donner une riche moisson, sans les guerres qui ensanglantèrent le royaume à partir de 1495 et qui, renversant du trône la dynastie aragonaise, coupèrent pour toujours court à de si brillantes prémices.

Le fils de Ferdinand, Alphonse, duc de Calabre (1448-1495), roi un instant sous le nom d'Alphonse II, tenait de son aïeul Alphonse le Magnanime le goût des armes (c'est lui qui reconquit Otrante sur les Turcs), et de son père Ferdinand l'astuce, la cruauté, la cupidité[3]. « Après avoir mérité par ses débauches le surnom de Dieu de la chair, « Dio della carne », surnom à rendre jaloux les Césars de l'ancienne Rome (et cependant le Journal de son médecin nous le montre remplissant tous les jours avec une ponctualité extrême ses devoirs reli-

1. *Archivio storico*, 1885, p. 12-13.
2. *Diarium*, édit. Thuasne, t. II, p. 170, 174.
3. « Nul homme », dit Commynes, « n'a esté plus cruel que lui, ne plus mauvais, ne plus vicieux et plus infect, ne plus gourmand. » — Le prince Filangieri de Satriano a publié les *Effemeridi delle cose fatte per il duca di Calabria* (1484-1491) dans le tome I de ses *Documenti per la storia, le arti e le industrie delle Provincie Napoletane*. Naples, 1883.

gieux), il finit sa vie dans la pénitence. Singulier agrégat de vices et de talents, Alphonse ne figurerait pas dans cette galerie d'honneur s'il ne s'était distingué par un goût très délicat pour les arts. A partir de 1487 il fit commencer, sur les dessins de Giuliano da Majano, la construction de deux villas célèbres, qu'il entoura des plus beaux jardins, la Duchesca et Poggio Reale, toutes deux dans le voisinage immédiat de Naples. Dès 1488, les travaux de Poggio Reale étaient assez avancés pour qu'Alphonse pût offrir dans sa nouvelle résidence un festin somptueux à son père et à sa mère.

L'édifice, comprenant deux étages et un attique, était carré, avec quatre tours également carrées aux angles : tout autour régnait un promenoir (un portique) voûté. Au centre, une salle basse, dans laquelle on descendait par un escalier de huit ou dix marches, se trouvait reliée aux conduits d'eau et un mécanisme ingénieux permettait de la submerger en un tour de main. Une des distractions favorites d'Alphonse (notons ce goût pour les plaisanteries vulgaires) consistait à offrir dans cette salle des repas à des seigneurs et à des dames richement habillés. Puis, lorsque tout le monde était assis, il faisait jouer subitement un ressort, et les convives, avant d'avoir pu prendre la fuite, se trouvaient trempés jusqu'aux os. Des appartements richement décorés, et surtout dans les jardins des arbres et des fleurs rares, des fontaines, des statues, un groupe avec une Sirène accompagnée de deux adorateurs, un autre avec l'hermine se livrant aux chasseurs pour ne point souiller sa fourrure, répandirent au loin la réputation de ce lieu de délices. Peu à peu délaissé par les souverains qui se succédèrent sur le trône de Naples, Poggio Reale végéta tristement jusqu'au dix-huitième siècle, époque à laquelle cette villa incomparable acheva de tomber en ruine. Il n'en reste aujourd'hui d'autre souvenir que le plan publié par Serlio[1].

1. L'histoire de la « Duchesca » fait l'objet d'un article publié dans l'*Archivio storico per le Provincie Napoletane*, 1884, p. 563-574; celle de Poggio Reale, d'un autre article publié dans le même recueil, 1885, p. 186-209, 309-342. — J'ai publié dans *la Renaissance au temps de Charles VIII* (p. 435) la description de Poggio Reale, faite par André de la Vigne dans *le Vergier d'honneur*, ainsi que le fac-similé de la coupe de la villa, d'après Serlio.

Un des compagnons de Charles VIII de France nous a laissé cette description enthousiaste des murailles de Poggio Reale (1495) :

« Avant que le roy entrast en la ville, il a couché une nuyt à Poge royal, qui est une maison de plaisance que le roi Ferrand et ses prédécesseurs ont fait faire, qui est telle que le beau parler de maistre Alain Chartier, la subtilité de maistre Jehan de Meun et la main de Fouquet ne sauroient dire, escripre ni peindre. Elle est assise loing de la ville, aussi loing que de Tours au Plesseix, et depuis la porte de la ville jusque-là on va par grands sentiers et allées de tous costez. Elle est environnée d'orengers et de rommarins et de tous autres arbres fructueux tant en yver que en esté, à si grand quantité que c'est chose inestimable. Ledit jardin est clos de murs en carré, et il est si beau que il ne sauraye escripre en la vie d'homme. Environ ceste maison sont les belles fontaines, les viviers pleins d'oyseaulx de toutes sortes et si estranges qu'on ne sauroit penser. De l'autre costé le beau parc où sont les grosses bestes à foison, la garenne de connins et de lièvres, l'autre garenne de faisans, de perdrix, et il semble que tout y soit fait par desir humain, car par mon souhait ni par celui d'homme vivant rien ne pourroit advenir de plus à nature humaine.... » (De la Pilorgerie, *Campagnes et Bulletins de la grande Armée d'Italie commandée par Charles VIII*, p. 196.) Voy. aussi Burchard, *Diarium*, t. II, p. 174.

Le médailleur Guaccialotti ou Guazzalotti de Prato nous a conservé les traits du duc de Calabre (voy. la gravure ci-contre). Sur le revers d'une de ces médailles le duc est représenté assistant à un sacrifice fait au dieu Mars. Quel signe des temps!

La femme du duc de Calabre, Hippolyte Sforza, fille du duc François, comptait parmi les princesses les plus savantes de la Renaissance, copiant de sa main les manuscrits des auteurs classiques, possédant le latin au point de pouvoir haranguer publiquement un pape. (Voy. plus loin le chapitre consacré à la Lombardie.)

On manque d'informations sur les autres protecteurs des artistes à Naples. Bornons-nous à rappeler le souvenir du cardinal Olivier Caraffa († 1511), qui enrichit Rome de plusieurs ouvrages importants (voy. ci-dessus, p. 102).

Jovien Pontano (1426-1503), le fameux ministre, historien et poète du roi Ferdinand, a perpétué sa mémoire par la construction de la « Capella Pontaniana », située près de l'église Pietrasanta (via Purgatorio ad Arco). Cet oratoire, élevé en 1492, se distingue par une simplicité de bon goût; les inscriptions en font le principal ornement[1].

Par un de ces soubresauts si fréquents dans l'histoire des lettres ou des arts, à moins que l'on n'y voie de mystérieuses affinités électives, la plupart des artistes marquants qui ont laissé leur trace à Naples devaient également faire fortune en France et devenir dans notre pays les principaux artisans de la Renaissance. Francesco Laurana sculpta dans la Provence et dans le centre, à Marseille, à Avignon, au Mans, les monuments que l'on sait. Giuliano da San Gallo, non content de relever les principaux monuments antiques de notre Midi[2], travailla pour le cardinal Julien della Rovere, le futur pape Jules II, dans le Comtat Venaissin. Fra Giocondo et Modanino passèrent du service de la cour de Naples à celui de Charles VIII, qui les emmena à Amboise. Et qui sait si ce Vincenzo da Cortona, qui en 1493 exécutait pour le roi Ferdinand des modèles de forteresses, n'est pas le père de Domenico da Cortona qui avait la même spécialité et qui, plus connu sous le surnom de Boccador, devait si étroitement lier son souvenir à celui de la reconstruction de l'Hôtel de ville de Paris ?

Serait-ce donc que notre Renaissance française, avec sa naïveté touchante, ses saintes ardeurs, est fille de la Renaissance napolitaine, cet art hybride et corrompu ? Grave question qui sera examinée à fond dans un des volumes suivants.

On remarquera, dans le royaume de Naples, aussi bien que dans les États Romains, dans la Toscane, dans la Vénétie et dans la Lombardie, que les villes

1. La façade est gravée dans le *Museo Borbonico*, t. XIV; des relevés manuscrits se trouvent à l'École des Beaux-Arts de Paris, parmi les dessins de Clerget. — Cf. Galante, *Guida sacra della città di Napoli*. Naples, 1873, p. 163.

2. Voy. le travail que j'ai publié en collaboration avec M. de Laurière dans les *Mémoires de la Société des Antiquaires de France*, 1885.

qui avaient déployé le plus d'ardeur au moyen âge sont précisément celles qui s'effacent le plus au quinzième siècle. Du côté de la mer Tyrrhénienne, le Mont Cassin, Capoue, Bénévent, Amalfi, Ravello, Salerne, si fécondes pendant la domination des Normands, des Souabes et des princes d'Anjou, se bornent à vivre sur leur passé. Dans la Pouille, sur la mer Adriatique, Foggia, Lecce, Barletta, Trani, Bari, Brindisi, Otrante, Troia, laissent passer la Renaissance avec non moins d'impassibilité.

Un peu mieux partagées, les Abruzzes, avec des villes telles que Aquila, Amatrice, Atri, Chieti, Solmona, Tagliacozzo, Teramo, comptent, d'après les relevés de M. Bindi, une trentaine d'artistes pour tout le quinzième siècle, entre peintres, sculpteurs, architectes, miniaturistes et orfèvres.

A Aquila, ville restée à moitié libre, les administrateurs de l'église Saint-Bernardin commandent aux della Robbia deux retables qui existent encore, l'*Assomption* et le *Couronnement de la Vierge*. Cette intervention de la Toscane n'a rien que de bien naturel dans une ville qui avait élevé une église en l'honneur de saint Bernardin de Sienne.



Médaille du duc de Calabre, par Guaccialotti.

Par une contradiction fréquente chez les Italiens de la Première Renaissance — on en trouve des exemples marquants à Urbin, à Venise et à Gênes — l'importation flamande alternait à Naples avec l'importation florentine, formant avec elle un amalgame bizarre[1]. Nulle part ailleurs on ne rencontre un aussi grand nombre de tableaux de l'École de Bruges (*Annonciation* de Jan Van Eyck, *Scènes de la Passion* de Roger Van der Weyden, *Christ trônant* de Petrus Christus, etc.).

Pas plus que les littérateurs ou les savants (il suffit de nommer Antonio Beccadelli de Palerme, Porcellio de Naples, Pomponio Leto et le nouvelliste Masuccio, tous deux de Salerne ou des environs, les Simonetta, originaires de la Calabre, devenus Milanais par adoption)[2], les artistes de talent ne manquaient dans le royaume de Naples, « il Reame » tout court, comme disaient les Italiens, car les autres États, voire les plus puissants, n'étaient que des duchés ou des marquisats. Rappelons les noms des sculpteurs Silvestro Ariscola d'Aquila, Niccolò de Bari, qui exécuta à Bologne une partie de la châsse (« arca ») de saint Dominique, d'où son surnom de « Niccolò dell' Arca »; du peintre Antonello, de Messine; du frère Jean, de Naples, brodeur célèbre, qui travailla

1. J'en ai rapporté les preuves dans *la Renaissance au temps de Charles VIII*, p. 426, ainsi que dans un article du journal *l'Art*, 1885, t. II, p. 154-160.

2. Masuccio, le seul nouvelliste italien du quinzième siècle, ou peu s'en faut, a eu l'honneur de fournir à Shakespeare le thème de *Roméo et Juliette*.

pour le pape Eugène IV[1]; du frère Salvo Casetta, de Palerme, architecte habile, fixé à Rome sous le pontificat de Sixte IV[2], pour ne point parler du mystérieux Colantonio del Fiore, ni de l'énigmatique Antonio Solario, surnommé le Zingaro. Mais la plupart d'entre eux durent chercher fortune au dehors.

En Sicile, à Palerme, à Messine, à Termini, le mouvement des arts et des industries qui y ressortissent s'accentua vers la fin du quinzième siècle. En 1487, les sculpteurs et constructeurs fondèrent à Palerme une corporation, « una maestranza »; en 1499, la même ville comptait plus de soixante charpentiers et autres maîtres travaillant le bois (« legnajuoli »). Les Lombards, si actifs partout, n'avaient pas manqué d'y fonder une importante colonie. Parmi ceux de ces hôtes du Nord dont les noms nous sont parvenus, il faut citer en première ligne Domenico Gagini, de Bissone (près de Lugano, déjà fixé à Palerme en 1463), chef d'une dynastie qui devint rapidement illustre dans les annales de l'art sicilien[3]. Deux autres Lombards, Pietro di Bonate et Giorgio de Milan, et le Dalmate Francesco Laurana exécutèrent, à Palerme, à Monte San Giuliano, à Noto et à Termini, entre 1468 et 1487, d'intéressantes sculptures, que l'admiration publique a sauvées de la destruction. Quant à la peinture, elle oscilla entre l'influence des Florentins et celle des Flamands. Si le *Triomphe de la Mort*, peint à l' « Ospedale Grande » de Palerme, a pu être revendiqué en faveur d'un Flamand, la *Sainte Cécile* d'Antonio Crescenzo, dans la cathédrale de la même ville (1476), révèle l'étude des modèles du continent italien[4].

1. Le P. Marchese, *Memorie*, 4e édit., t. I, p. 533.
2. Di Marzo, *I Gagini*, t. I, p. 15.
3. Voy. G. di Marzo, *I Gagini*, t. I, p. 21-23, 26 et suiv., 67.
4. Janitschek, *Repertorium*, 1876, p. 368.



La planète Mercure. (Fragment d'une gravure de Baccio Baldini.)



Frise d'Enfants, par Donatello. (Musée national de Florence.)

CHAPITRE IV

LA ROMAGNE ET LES MARCHES. — RIMINI ET LES MALATESTA. — UNE COUR PAÏENNE AU QUINZIÈME SIÈCLE. — PESARO ET ALEXANDRE SFORZA. — URBIN ET LE DUC FRÉDÉRIC DE MONTEFELTRO. — FORLI. — ANCÔNE.

Si les Romagnols, « race de héros ou race de criminels[1] », ont excellé en beaucoup de choses, ce n'est point assurément dans les arts. Cette impuissance n'a pas empêché les amateurs de grouper autour d'eux des artistes du plus grand mérite, des Florentins pour la plupart. A Rimini, à Pesaro, à Césène, à Fano, s'agitent les derniers représentants d'une maison fameuse, dès le douzième siècle, par ses crimes autant que par ses talents, héritiers de ces Malatesta, tous têtes exaltées, les uns flétris par Dante (on se rappelle le touchant épisode de Françoise de Rimini, femme de Jean Malatesta), les autres célébrés par Pétrarque, et qui portaient les noms si caractéristiques de Malatesta le Centenaire, de Paul le Beau, de Malatesta des Sonnets (ainsi nommé à cause de ses poésies), de Galeotto le Saint, tour à tour alliés ardents ou ennemis irréconciliables des papes. A l'époque dont nous nous occupons, Charles Malatesta (1364-1429) se distinguait par son goût pour les lettres et pour les arts. Il entretenait les relations les plus affectueuses avec les humanistes florentins, réunit une belle bibliothèque et eut l'honneur d'attacher à son service, en 1400, le jeune Ghiberti, alors âgé de

1. Reclus, *Géographie universelle*.

vingt-deux ans seulement. Quoique Ghiberti ne travaillât pour lui qu'en qualité de peintre (il s'occupait de décorer les salles de la résidence de Rimini), Charles l'apprécia assez pour lui offrir une situation exceptionnelle s'il consentait à rester à son service; mais le concours pour les portes du Baptistère venait de s'ouvrir et le jeune Ghiberti n'eut pas à regretter pour sa gloire d'avoir refusé les offres du souverain étranger pour répondre à l'invitation de sa patrie.

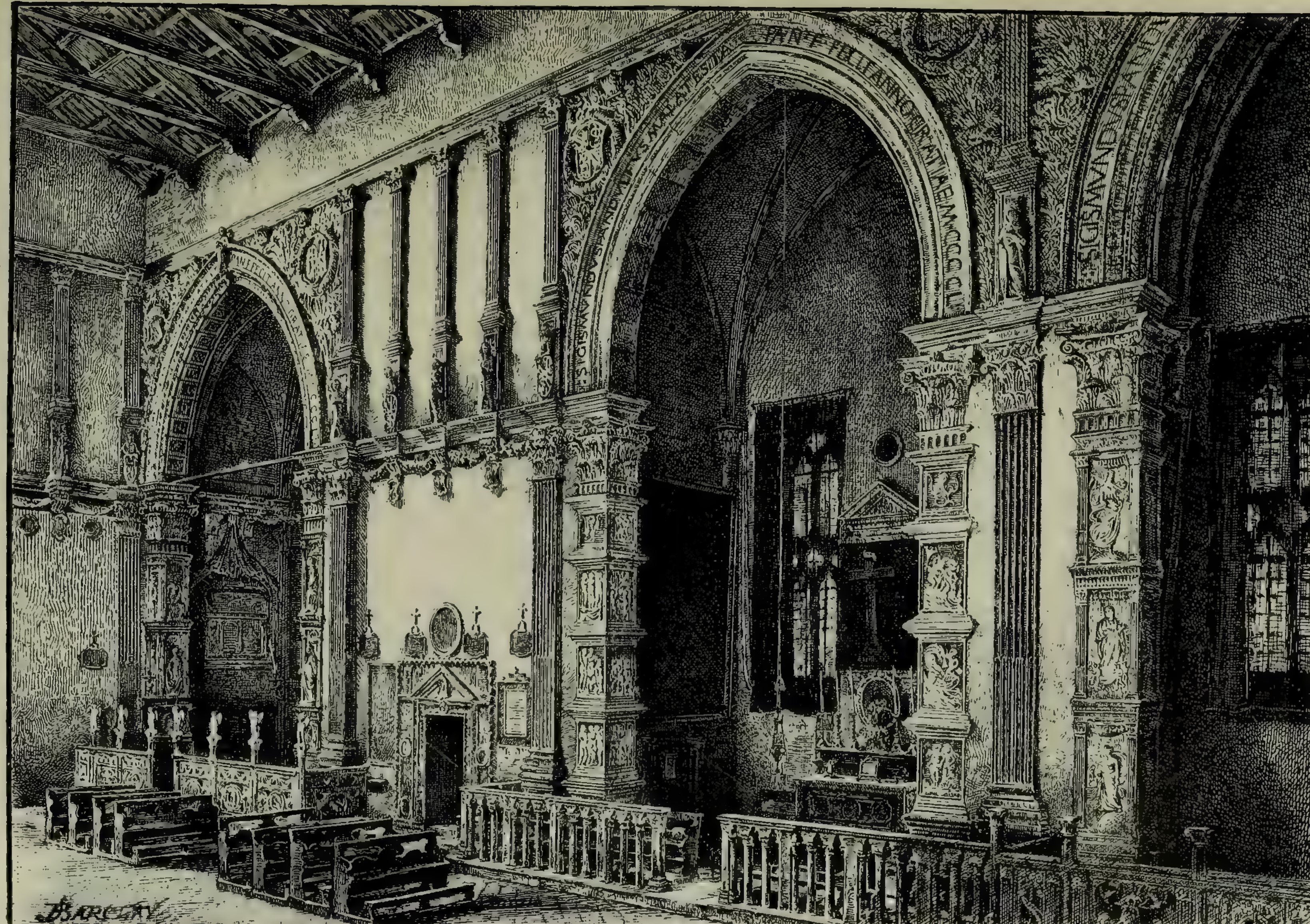
Le vrai Mécène selon le cœur des archéologues fut Sigismond Malatesta (1417-1468), le spirituel, fastueux et turbulent tyran de Rimini. Autour de lui, les représentants les plus ardents de la culture classique, soit comme savants, soit comme littérateurs ou artistes. Ce n'est pas une église qu'il bâtit, mais un temple; ce n'est point à un saint qu'il dédie ce temple, mais à sa maîtresse, la belle et savante Isotta, « divæ Isottæ sacrum »; aux reliques des martyrs il substitue les ossements d'humanistes fameux, entre autres de Gémiste Pléthon, dont il était allé chercher en Grèce la dépouille mortelle. Pour décoration, dans ce Panthéon d'un nouveau genre, auquel on a accolé, on ne sait trop pourquoi, le nom de saint François, et qui dut être tout étonné de voir officier des prêtres chrétiens, non des pontifes romains, les sujets les plus profanes, les *Sciences*, les *Arts*, les *Planètes*, les *Signes du Zodiaque*. Les emblèmes sacrés sont remplacés par une ornementation bizarre, exotique, fantastique : là où l'on sculpte d'ordinaire des chérubins se développent des éléphants, emblèmes des Malatesta, les chiffres entrelacés du fondateur et de sa maîtresse, des fleurs de lotus. « Cinq cents écussons ou devises, cent bas-reliefs, trois sépulcres, vingt statues, toute une flore ornementale qui végète aux parois des parties supérieures, constituent, dit M. Yriarte, un ensemble d'ornementation d'une parfaite unité, malgré tant de richesse; et pas une seule fois, dans cette maison de Dieu, élevée sous l'invocation de saint François, on ne trouve le souvenir des choses saintes, le signe de Rédemption, les images sacrées ou les divins symboles[1]. »



Médaille de Sigismond Malatesta, par Pisanello.

Léon-Baptiste Alberti, le fougueux champion des anciens, le Rienzi de l'art du quinzième siècle, était bien l'auxiliaire qu'il fallait à un Sigismond Malatesta. Effacer d'un trait de plume le moyen âge et l'antiquité chrétienne, revenir purement et simplement aux pratiques et au style de l'Empire Romain, tel était le rêve caressé par cet esprit audacieux, qui a pour excuse la sincérité de son enthousiasme et l'élévation de sa pensée.

1. *Un Condottière au quinzième siècle. Rimini. Études sur les lettres et les arts à la Cour des Malatesta.* Paris. Rothschild, 1882.



Intérieur du Temple des Malatesta a Rimini.

L'architecte et médailleur Matteo de' Pasti ne péchait pas davantage par excès de convictions religieuses, lui qui n'avait pas hésité, à certain moment, à entrer au service de Mahomet II. Le triumvirat était complété par un sculpteur d'infiniment de talent, mais sans la moindre moralité, Agostino di Duccio, chassé de sa patrie, Florence, pour toutes sortes de méfaits. Lorsqu'il s'agit de placer sa propre effigie dans le temple, Sigismond fit appel au maître le plus savant, mais aussi le plus sceptique, de toute l'Italie, observateur impeccable, poète véritablement inspiré dans le rendu des jeux de lumière, mais dont le cœur semble n'avoir jamais battu, les fibres jamais tressailli : j'ai nommé Piero della Francesca, le créateur de tant de figures aussi belles qu'impassibles.



La forteresse des Malatesta au XVe siècle. Revers d'une médaille de Matteo de' Pasti.

Jamais encore on n'avait plus complètement fait abstraction de la tradition vivante et des besoins contemporains, pour revenir à une civilisation morte; jamais encore la raison pure n'avait à ce point étouffé les sentiments qui font les grands princes et les grands artistes. Aussi le temple des Maletesta, autour duquel gravite le mouvement provoqué par Sigismond, n'offre-t-il d'intérêt que pour l'historien curieux de vérifier une loi psychologique; et sans la chaude et lumineuse restitution de M. Charles Yriarte, qui se douterait aujourd'hui que la cour de Rimini a été, pendant près d'un demi-siècle, un des centres d'art les plus actifs de l'Italie?

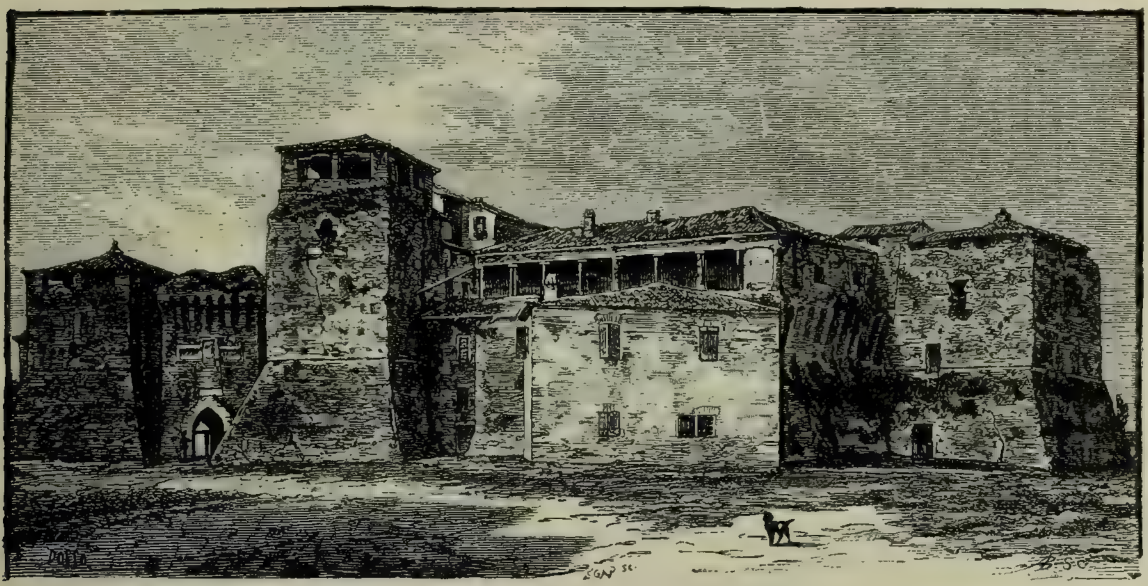
La mort de Sigismond, en 1468, mit fin à cette floraison toute factice. Son fils Robert eut à compter avec trop de difficultés pour reprendre le rôle de Mécène, cher à son père : ce furent d'abord ses luttes avec sa belle-mère Isotta et ses frères consanguins, qu'il parvint à renverser du pouvoir et qu'il fit massacrer; puis ses expéditions militaires pour le compte de l'Église. On sait que, vainqueur du duc de Calabre à la bataille de Nettuno, ce prince valeureux succomba au milieu de son triomphe (1482). Un bas-relief funéraire, autrefois à Saint-Pierre de Rome, aujourd'hui au musée du Louvre, est tout ce qui reste de lui au point de vue de l'art.

Pour être plus long, le règne de son fils Pandolfaccio (1482-1532) n'en fut que plus terne, jusqu'au moment où son petit État fut réuni aux possessions de l'Église. On aurait peine à découvrir quelque entreprise d'art digne d'être rappelée. Tout au plus l'industrie des faïences semble-t-elle avoir pris quelque développement à Rimini vers la fin du siècle; nous savons du moins que Pandolfaccio envoya en 1490 des vases de fabrication indigène à Laurent le Magnifique[1].

1. Gaye, *Carteggio*, t. I, p. 304-305.

Domenico Malatesta ou Malatesta Novello (1418-1465), frère puîné de Sigismond, nature timide, prudente, recueillie, autant que celle de son frère était emportée et inquiète, a concentré son activité sur sa résidence Césène[1]. La fondation de la bibliothèque de cette ville, construite en 1452 par Matteo Nuti de Fano, et qui s'est conservée intacte jusqu'à nos jours, comme l'imprimerie des Plantins à Anvers, est son principal titre de gloire. Une belle médaille de Pisanello nous a transmis les traits, empreints d'une douceur et d'une distinction rares, de ce représentant de la branche bénie des Malatesta.

Vers la fin du siècle, Césène s'enrichit d'œuvres d'art intéressantes auxquelles se rattachent les noms de Bramante, des Lombardi et de F. Francia.



La forteresse des Malatesta au XIXe siècle.

A Pesaro, après que cette ville eut été perdue par les Malatesta, Alexandre Sforza (1409-1473), frère du grand François Sforza (qu'il n'hésita pas, au cas échéant, à sacrifier à d'autres alliances) et père de la savante Baptiste Sforza, l'épouse de Frédéric d'Urbin, fonda, comme devaient le faire son gendre et son voisin Malatesta Novello, une bibliothèque dont Vespasiano, juge quelque peu intéressé en pareille matière, car il était libraire, vante l'excellente composition[2]. Il accueillit avec bienveillance Mathieu Strozzi, ce délicat ami des lettres et des arts, ce digne père de Philippe Strozzi, lorsqu'il fut exilé de Florence en 1434; mais cet amateur distingué, qui aurait pu tant faire pour la propagande de la Renaissance, mourut malheureusement au bout de quelques mois[3]. Un autre Florentin, Brunellesco, dessina pour Sforza le projet de la forteresse du port[4]. — Constant Sforza, fils d'Alexandre (1447-1473), continua la tradition paternelle.

1. Yriarte, *Rimini*, p. 300 et suiv.
2. *Vite*, p. 113-116. — Cf. d'Adda, *Indagini*, t. I, p. 130. — Cyriaque d'Ancône, *Itinerarium*, p. 35-36.
3. Guasti, *Alessandra Macinghi negli Strozzi*, p. XXI.
4. Vasari, t. II, p. 360.

Faenza, célèbre dès lors par ses faïences, eut l'honneur d'occuper un instant le grand Donatello, dont plusieurs ouvrages, un buste de jeune garçon en marbre, une statue en bois représentant saint Jérôme, ornent encore la bibliothèque municipale. Plus tard (1474), cette cité fit élever une cathédrale à trois nefs, imitée des basiliques florentines de Brunellesco[1], et commanda à Benedetto da Majano l'élégant tombeau de saint Savin, orné de six petits bas-reliefs sur lesquels nous reviendrons. Le groupe des artistes indigènes ne manquait cependant pas d'importance : on a découvert jusqu'ici les noms de dix-neuf peintres de Faenza vivant au quinzième siècle[2]. Les Manfredi, seigneurs de la ville, ne semblent pas avoir fait preuve d'un goût bien caractérisé. L'un des derniers d'entre eux, Galeotto, est surtout célèbre par sa fin tragique (1488) : il tomba sous les coups de sa femme, une Bentivoglio, qui lui reprochait ses infidélités. — Les Manfredi passent pour avoir donné l'hospitalité, neuf années durant, à Bramante; mais cette légende est combattue par l'historien de ce maître[3], et la cathédrale, commencée en 1474, semble ne rien devoir à l'illustre architecte urbinate.



Médaille de Malatesta Novello, par Pisanello.

A Ravenne, si riche en souvenirs de la domination des Goths et des Byzantins, un seul monument de quelque importance, le mausolée de Dante par Pietro Lombardi (1482), rappelle la Première Renaissance.

Urbin, la plus inconnue des villes bâties sur les cimes abruptes de l'Apennin central, sur le versant qui regarde l'Adriatique, au point de jonction de l'Ombrie et des Marches, Urbin doit à la Renaissance sa prospérité, hélas! bien éphémère, et sa gloire qui ne périra pas. Nul exemple plus frappant de ce que peut, dans le milieu en apparence le plus ingrat, l'action d'un Mécène généreux et intelligent[4].

Le comte Guidantonio de Montefeltro, par le règne duquel (1403-1443) le

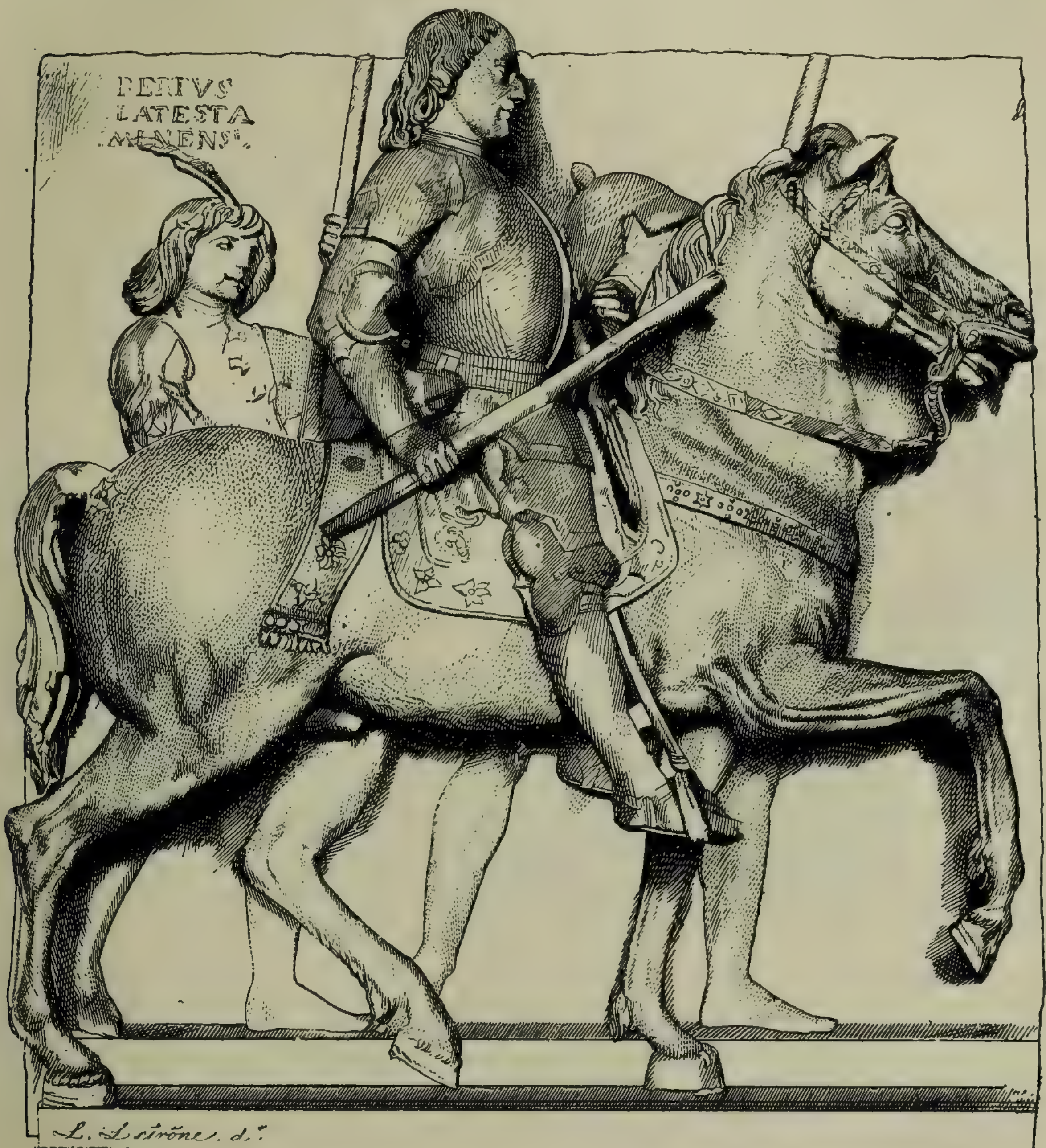
1. Burckhardt et Bode, *Cicerone*.

2. Valgimigli, *dei Pittori e degli Artisti faentini de' secoli XV e XVI*. Faenza. Conti, 1871.

3. De Geymüller, *les Projets primitifs*, p. 27, 28.

4. Bibl. : Vespasiano, *Vite di uomini illustri*, éd. Bartoli, p. 72-112. — Baldi, *Descrizione del Palazzo ducale d'Urbino* (1587), nouv. édit. Florence. Lemonnier, 1859, p. 538-590. — Dennistoun, *Memoirs of the dukes of Urbino*. Londres, 1851; 3 vol. in-8°. — Delaborde, *Études sur les Beaux-Arts en France et en Italie*, t. II. — Passavant, *Raphaël d'Urbin*. — Arnold, *der herzogliche Palast von Urbino*. Leipzig, 1856-1857, in-fol. — Müntz, *Raphaël*, 2e édit., et *la Renaissance au temps de Charles VIII*, p. 354-371. — Schmarsow, *Melozzo da Forlì*. Berlin. Spemann, 1886. — Le même, *Giovanni Santi*. Berlin. Haack, 1887. — *Il Raffaello*, recueil publié à Urbin; 1869 et années suivantes.

quinzième siècle s'ouvre à Urbin, se distingue par ses vertus guerrières — c'est une des qualités maîtresses de ce petit peuple, — non moins que par la sagesse de son gouvernement. Il tenait néanmoins du condottière, comme tous les princes italiens du second rang, prêt à vendre son épée au plus offrant :



Bas-relief funéraire de Robert Malatesta. (Musée du Louvre.)

c'est ainsi qu'il servit et combattit tour à tour le pape et le roi de Naples : exemple qui fut suivi par son fils immortel, le duc Frédéric. Les souverains d'Urbin ne se piquaient d'esprit de suite que dans leurs rapports avec leur voisin, le seigneur de Rimini, le turbulent et audacieux Sigismond Malatesta : vis-à-vis de lui ce fut une lutte de tous les jours.

Guidantonio parvint, par les armes comme par la diplomatie, à arrondir son petit État, qui empiétait sur l'Ombrie (avec Gubbio) aussi bien que sur la Marche d'Ancône; il réunit un trésor considérable et fonda la grandeur de

sa maison. Mais rien ne nous prouve qu'il ait témoigné quelque intérêt aux arts de la paix, ni pris couleur dans la grande lutte entre les novateurs et les partisans du passé, cette lutte qui commençait à passionner toute l'Italie. Le seul artiste de marque qui travaillât à Urbin pendant son règne fut Ottaviano Nelli, un peintre ombrien passablement attardé, dont nous aurons l'occasion de dire un mot dans la suite. Lorenzo et Jacopo de San Severino exécutèrent en 1416 les fresques de l'oratoire de Saint-Jean-Baptiste, ouvrage fort intéressant, mais où l'on chercherait en vain quelque trace de l'esprit nouveau. Quand nous aurons nommé le peintre Antonio Alberti de Ferrare (1439), artiste des plus médiocres, nous aurons épuisé la liste de ceux des maîtres qui firent quelque figure à Urbin au début du quinzième siècle[1]. Quoique perdue au milieu des montagnes, cette ville recevait de temps en temps la visite de quelque hôte illustre, qui, s'il n'apportait pas avec lui les chaudes et vibrantes aspirations de la Renaissance florentine, éveillait du moins par son exemple le goût de la magnificence chez une population sobre et pauvre.

Guidantonio laissait deux fils : l'un, légitime, Oddantonio, qui se rendit fameux par ses débauches et qui mourut assassiné après une année de règne seulement; l'autre, illégitime, Frédéric, qui porta si haut la gloire de la maison de Montefeltro[2].

Frédéric, né en 1422, avait été élevé à Mantoue, sous la discipline du noble et vertueux Victorin de Feltre, une des figures les plus propres à honorer et à faire aimer l'humanisme, le maître vénéré à qui les princes de la maison de Gonzague durent leur haute moralité et leurs ardeurs généreuses. Frédéric ne comptait que vingt-deux ans quand il fut appelé, en 1444, à succéder à Oddantonio, au milieu de difficultés sans nombre, dont il ne triompha que grâce à son énergie indomptable, grâce à ses talents militaires, qui furent de premier ordre. Époux en premières noces de Gentile Brancaleoni, qui lui apporta en dot les villes de Sant' Angelo in Vado et de Mercatello, il épousa en 1459 Battista Sforza, fille du seigneur de Pesaro, âgée de treize ans seulement.

Un héros et un sage, général vainqueur dans de nombreuses batailles, administrateur actif et intelligent de son petit duché d'Urbin, dont il fonda la prospérité, protecteur enthousiaste de la littérature et de l'art, nature essentiellement généreuse, esprit essentiellement pondéré, tel fut Frédéric de Montefeltro.

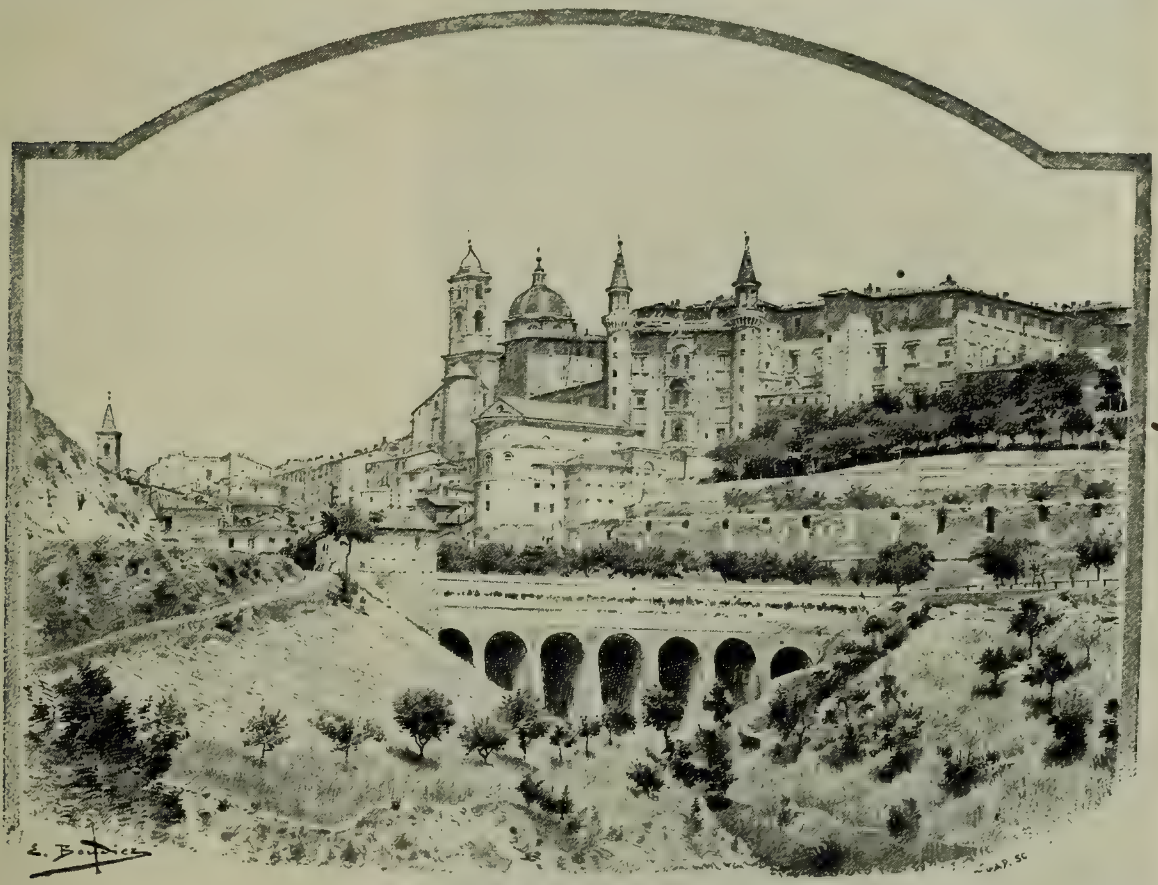
Dans ses *Vies d'hommes illustres*, Vespasiano dei Bistici nous trace le tableau le plus naïf et le plus attachant de cette existence si remplie, consacrée tout entière aux tâches les plus hautes. J'ai peine à résister à la tentation de traduire intégralement cette biographie curieuse, qui n'est pas connue dans notre

1. On trouvera quelques autres noms dans l'*Elogio storico di Giovanni Santi*, par Pungileoni; Urbin, 1822, p. 48 et suiv.

2. En admettant cette filiation, qui a été discutée, je suis l'opinion de M. Ugolini, le dernier en date des historiens d'Urbin.

pays. Le lecteur me saura gré d'en détacher du moins quelques traits épars.

La cour de Frédéric était gouvernée comme une maison de religieux, quoiqu'elle comprît un train de cinq cents personnes ou davantage. Là, ni jeux ni jurons, mais les conversations les plus décentes. En été, le matin, à l'aube, le duc sortait à cheval, accompagné de quatre ou de six cavaliers, tous sans armes. Au retour, il entendait la messe, puis donnait audience à n'importe lequel de ses sujets. Quand il se mettait à table, il faisait ouvrir les portes à



Vue d'Urbin, prise du côté du palais ducal.

deux battants et laissait entrer qui voulait. Les aliments n'avaient rien de recherché : il ne buvait pas de vin, si ce n'est du vin fait avec des fruits, avec du miel, et ne mangeait pas de ces plats sucrés qui, sous le nom de « confetti », jouaient un si grand rôle dans la cuisine des Italiens de la Renaissance. Pendant le repas on lui faisait la lecture à voix haute : en carême, on lui lisait des écrits religieux; le reste de l'année, les Décades de Tite-Live en latin. Une fois la table levée, un juge lui exposait, en latin, les causes frappées d'appel; le duc prononçait son arrêt, également en latin, avec une compétence à faire envie à Bartolo ou à Balde.

Le reste de la journée était consacré à l'expédition des affaires courantes, à des audiences, à des lectures. Vers les vêpres, le duc allait visiter quelque couvent d'Urbin ou des environs, où il prenait plaisir à voir les jeunes gens se livrer à toutes sortes d'exercices. La journée se terminait par un souper, suivi de doctes conversations avec ses favoris.

Le duc, ajoute Vespasiano, avait les connaissances les plus sérieuses en matière de littérature; il n'était pas seulement familiarisé avec les Saintes Écritures, mais encore avec la philosophie, à l'étude de laquelle il s'appliqua plusieurs années durant, sous la direction d'un homme rare, qui s'appelait maître Lazzaro, et qu'il fit ensuite nommer évêque d'Urbin. Il étudia et discuta avec lui l'*Éthique* d'Aristote, la *Politique*, la *Physique*. La théologie succéda aux sciences profanes; il se fit lire une partie de saint Thomas d'Aquin, pour lequel il éprouva toute sa vie une grande vénération. D'innombrables autres auteurs, dont Vespasiano a dressé une liste minutieuse, firent l'objet des délices ou des méditations de son noble client. Ne dirait-on pas, à voir une telle activité, ou que les hommes avaient alors un cerveau plus vaste ou que les journées étaient plus longues?



Battista Sforza, duchesse d'Urbin, par Piero della Francesca. (Musée des Offices à Florence.)

Il était rare qu'un littérateur ou un savant de mérite ne reçût pas de lui quelque témoignage de bienveillance. A Campano, par exemple, qui se trouvait dans le besoin, il fit don de 1000 ducats ou davantage. Un érudit, un écrivain, venait-il à Urbin, le duc lui faisait honneur ou l'hébergeait dans son palais. Il ne regarda à nul sacrifice pour enrichir sa bibliothèque : dès qu'il entendait parler d'un ouvrage précieux, soit en Italie, soit au dehors, il s'efforçait de le conquérir. Il entretenait régulièrement à Urbin, à Florence et dans d'autres lieux de trente à quarante copistes. La poésie, l'histoire, la philosophie, la théologie, se trouvèrent ainsi successivement représentées dans sa bibliothèque par les ouvrages les plus célèbres. La Bible fut transcrite en deux volumes, qu'il fit enrichir de superbes miniatures, recouvrir en brocart d'or et garnir de fermoirs en argent. Les vivants avaient part à sa sympathie aussi bien que les morts : le pape Pie II, Ambroise le Camaldule, Léonard Bruni, Gianozzo Manetti, avaient leur place

marquée à côté de Coluccio Salutato, de Boccace, de Pétrarque, de Dante. Il admit même, en bibliophile que rien n'effraye, les écrits du licencieux Antonio Beccadelli de Palerme.

Ce qui distinguait la bibliothèque ducale d'Urbin, ce fut, toujours au témoignage de Vespasiano, l'équilibre qui régnait dans toutes ses sections. En comparant les inventaires de collections analogues, que le duc avait fait venir de toutes les parties de l'Europe, voire d'Oxford, on constatait que le même ouvrage y figurait en plusieurs exemplaires, tandis que d'autres y brillaient par leur absence. Nulle trace de ces imperfections à Urbin.



Frédéric, duc d'Urbin, par Piero della Francesca.
(Musée des Offices à Florence.)

Cette collection, dont l'accroissement était principalement dû aux efforts, d'ailleurs nullement désintéressés, de Vespasiano, coûta au duc quelque chose comme 30 000 ducats (un million et demi de francs); elle comprenait 772 manuscrits, dont 93 grecs et 72 hébreux. On sait qu'elle forme aujourd'hui un des principaux fonds de la bibliothèque du Vatican[1].

Pour ce prince qui sut si bien organiser sa vie, le culte du beau sous toutes ses formes n'était pas seulement un exemple qu'il devait à son pays et à son temps, c'était également un besoin vital. Aussi jamais Mécène n'apporta-t-il moins d'ostentation dans ses entreprises. Les loisirs de Frédéric étaient partagés entre l'enrichissement de sa bibliothèque, la construction et l'embellissement de son palais d'Urbin, dont il voulait faire — ce sont ses propres expressions — « una habitatione bella e degna quanto si conviene alla conditione e laudabil fama delli nostri progenitori et anco alla conditione nostra »[2]. Sa bibliothèque

1. L'inventaire en a été publié dans le *Giornale storico degli Archivi toscani*, 1862-1863. Voy. aussi : *Il Raffaello*, 1874; t. VI.

2. Gaye, *Carteggio*, t. I, p. 214.

lui fournissait la matière de lectures quotidiennes, que quatre courtisans avaient pour mission de faire à voix haute pendant les repas. Quant au palais d'Urbin, comme d'ailleurs pour les palais de Gubbio, de Cagli, de Fossombrone, de Castel Durante, et les innombrables citadelles réédifiées par ses soins[1], les plans en étaient l'œuvre personnelle de Frédéric. Son libraire et biographe, Vespasiano dei Bisticci, nous dit formellement qu'après avoir pris l'avis des architectes, le duc indiquait à son tour les mesures des édifices à construire; il semblait, ajoute-t-il, à l'entendre raisonner sur de telles matières, qu'il eût passé sa vie à cultiver cet art. Aussi le palais ducal d'Urbin passait-il pour « il più degno edifizio » du temps, le plus harmonieux et le mieux compris. Le duc lui-même, dans les lettres patentes de la nomination de Luciano de Laurana au poste d'architecte en chef du palais (1468), proclama la « virtù » de l'architecture fondée, dit-il, sur les arts de l'arithmétique et de la géométrie, « qui font partie des sept arts libéraux ».

Quoique l'existence de Frédéric se soit prolongée jusque fort avant dans le dernier quart du quinzième siècle, le mouvement qu'il provoqua autour de lui n'a ni la liberté ni l'éclat que l'on trouve dans les villes de plaine, à Florence, à Rome, à Milan. Ne le dissimulons pas : il y a encore quelque chose d'un peu raide et solennel, pour ne pas dire de pédant, chez ce brave Mécène, de même que chez sa digne moitié, Battista Sforza, qui s'exprimait en latin avec une si grande facilité. Dans les pays de montagnes, on le sait, les traditions se laissent difficilement déraciner; mais si les manières sont demeurées graves, le langage sententieux, l'accoutrement suranné, il n'en faut que plus admirer la netteté et la décision de Frédéric toutes les fois qu'il se trouvait en présence des artistes. Chacun de ses coups portait, sur les champs de bataille comme dans les luttes artistiques. En s'attachant les architectes Luciano de Laurana, Francesco di Giorgio Martini et Baccio Pontelli, c'est-à-dire trois des champions les plus décidés de la Renaissance, en commandant son portrait et celui de la duchesse à Piero della Francesca, et les personnifications des Sciences à Melozzo de Forli, le Mécène d'Urbin montra clairement que ses sympathies étaient acquises aux champions de la Renaissance, non à ces maîtres hybrides qui, comme les Cosimo Rosselli, les Piero di Cosimo, les Giovanni Santi, les Francia, flottaient entre l'ancienne et la nouvelle école. Combien il était ami du progrès sous toutes formes, que celui-ci vînt d'Italie ou de l'étranger, il le montra en outre en appelant auprès de lui le Flamand Justus de Gand et en le chargeant de peindre les portraits de philosophes, de savants ou d'amateurs, dont une partie orne aujourd'hui la galerie des Sept Mètres, au Louvre, et l'autre le palais Barberini. Certes, Justus était un réaliste grossier; mais en sa qualité de Flamand il connaissait à fond les secrets de la peinture à l'huile, supériorité toute technique qui parut suffisante à Frédéric pour justifier son choix.

1. La liste en a été publiée par Vespasiano, *Vite*, p. 111.

Assurément, le grand peintre qui devait naître à Urbin une année après la mort de Frédéric — le lecteur a nommé Raphaël — ne put trouver que peu d'enseignements dans les fresques ou tableaux commandés ou achetés par le vieux duc : il en était réduit à copier, dans l'album aujourd'hui conservé à Venise, les mauvais portraits de Justus de Gand. Mais il n'en avait pas été de même d'un autre artiste illustre, né quelques années auparavant dans les États de Frédéric; le palais d'Urbin, si ample, si harmonieux, si véritablement moderne dans sa disposition, servit de premier modèle au prince des architectes de la Renaissance, à Bramante, pour développer et porter plus tard à sa perfection le style de Luciano de Laurana[1]. (Par suite de quelle distraction Frédéric laissa-t-il partir, sans même le mettre à l'essai, ce maître éminent!)

L'exemple de Frédéric d'Urbin, de même que ceux du roi Alphonse de Naples, du pape Nicolas V et d'Alexandre Sforza, seigneur de Pesaro, fournira toujours un argument victorieux à ceux qui tenteront de défendre la Renaissance du reproche d'avoir corrompu les mœurs. Pour quelques natures vicieuses, et dont les penchants se seraient fait jour même indépendamment du retour aux idées de l'antiquité et de l'affaiblissement des convictions religieuses, que de nobles figures chez lesquelles les vies des grands hommes de Plutarque, les enseignements de Platon, de Cicéron et de Sénèque ont développé les plus hautes vertus! Que de princes qui surent véritablement se montrer antiques! Je voudrais faire vénérer et aimer, comme je les aime et les vénère, ces esprits généreux, de qui, en somme, procède la civilisation moderne en ce qu'elle a de plus noble et de plus fécond.

Il faut nous borner ici à dresser une liste sommaire des artistes appelés à Urbin par le duc Frédéric, sauf à leur consacrer une notice plus ample dans les sections auxquelles ils appartiennent : l'architecture, la sculpture et la peinture. C'étaient, outre Luciano di Martino de Laurana, Francesco di Giorgio Martini et Baccio Pontelli, et un architecte nommé Sirro de Casteldurante. Parmi les sculpteurs on remarquait Maso di Bartolomeo de Florence (1451), qui fit venir de sa ville natale la terre cuite de Luca della Robbia, encastrée aujourd'hui encore sur la façade de l'église San Domenico d'Urbin; puis Ambrogio Baroccio de Milan, l'auteur des ornements du palais ducal. Francesco Papa et Antonio di Simone décorèrent le vestibule de l'hôpital des vieillards, tandis que Jacopo de Florence exécutait en 1473 les marqueteries de Santa Maria della Misericordia[2].

Parmi les peintres, la première mention est due à Giovanni Santi, le père de Raphaël († 1494). Non content de perpétuer par le pinceau les traits de son souverain, Santi célébra en vers ses exploits et ses fondations, dans sa *Chro-*

1. Dès 1481 la réputation de ce palais était si grande que Laurent le Magnifique chargeait Baccio Pontelli de lui en envoyer le plan (Gaye, *Carteggio*, t. I, p. 274).

2. Passavant, *Raphaël d'Urbin*, t. I, p. 382.

nique rimée d'Urbin, sur laquelle nous aurons l'occasion de revenir. Bartolommeo Corradini, surnommé Fra Carnevale (1456-1484), semble avoir été surtout un perspectiviste éminent. Sur Pietro di Giovanni dal Pian di Meleto (1482) et différents autres artistes indigènes, on trouvera des détails dans l'ouvrage de Pungileoni[1]. Mais c'est surtout le souvenir des étrangers qui est intimement lié à celui de Frédéric : outre Piero della Francesca, Melozzo da Forli et Justus de Gand, il convient de signaler les peintres Piero de Reggio (1464), Fra Jacomo de Venise (1464), Georgius de Parme de Venise (1479), Filippo Spagnolo (1477), enfin Paolo Ucello, qui traversa la ville en 1468.

Quatre tapissiers — Francesco de Ferrare, Nicoletto de Flandre, Ruggiero et Lorenzo — tissaient pour le duc une tenture représentant le *Siège de Troie*, tentures dont les contemporains sont unanimes à célébrer la magnificence.

Six copistes transcrivaient des manuscrits pour sa bibliothèque.

Frédéric ne comptait que soixante ans lorsqu'il mourut à Ferrare, des suites d'une fièvre paludéenne, le 10 septembre 1482, laissant dans le gouvernement de son duché, dans la politique générale de l'Italie, dans la propagande des lettres et des arts, un vide qui ne fut pas comblé.

Nous nous occuperons, dans le second volume de ce travail, de son fils et successeur Guidobaldo, prince non moins noble et sympathique que son père, mais que les circonstances réduisirent à un rôle infiniment plus effacé, quoique sa cour comptât par moments des hôtes tels que Julien de Médicis, Bembo, Bibbiena, Balthazar Castiglione et Raphaël.

Les artistes protégés par les comtes et ducs d'Urbin rayonnent sur les villes voisines et les défrayent aussi bien d'œuvres d'art que de fortifications, deux genres d'ouvrages aujourd'hui bien distincts, mais entre lesquels la Renaissance ne faisait pas de différence. Laurana est l'architecte du palais de Gubbio; Baccio Pontelli et Francesco di Giorgio Martini construisent : le premier, la forteresse de Sinigaglia; le second, celle de Cagli. Giovanni Santi travaille à Cagli, à Fano, à Gradara; puis, de temps en temps, le Pérugin fait quelque incursion dans ces régions que tant de liens rattachent à l'Ombrie.

A Forli, le triomphe de la Renaissance est consacré par une série d'ouvrages intéressants : bas-relief de la cathédrale avec la Vierge et l'Enfant (faussement attribué par Vasari à Simon, le prétendu frère de Donatello); sarcophage de saint Marcolin par Antonio Rossellino (1458), au musée de la ville; tombeau de Barbe Manfredi (1466), à l'église San Girolamo, dans la manière de Desiderio da Settignano; achèvement de la cathédrale par le Vénitien Marino Citrini (1465). Rappelons surtout les ouvrages du peintre Melozzo, le plus illustre des enfants de cette cité, qui ne conserve malheureusement plus la moindre production de son pinceau.

1. *Elogio storico di Giovanni Santi*, p. 47 et suiv. Cf. le travail de M. Schmarsow.

Le seigneur de Forli, l'ambitieux et odieux Girolamo Riario Sforza († 1488), neveu de Sixte IV, et son épouse Catherine Sforza (mariée en 1477, morte en 1509), femme intrépide et dure, née pour le métier des armes plutôt que pour la culture des arts, n'étaient très certainement pour rien dans cette floraison.



Ange par Melozzo da Forli.
(Sacristie de Saint-Pierre de Rome.)

Recanati ne compte guère à son actif que le palais du cardinal Concha, construit sur les dessins de Giuliano da Majano (1479); Sanseverino[1], que quelques peintures de Gentile da Fabriano, de Niccolò da Foligno et de Pinturicchio, exécutées pour le Dôme; Ascoli, qu'une *Pietà* de Carlo Crivelli. A Fermo et à Macerata, l'indifférence et l'abstention sont absolues. Nous ne pouvons citer, dans cette dernière ville, que les incrustations des stalles du chœur de la cathédrale, exécutées en 1470 par Giovanni di Stefano da Montelpare et Battista da Monte-Vidone[2]. A Camerino, la famille des Varano se rendit plus célèbre par le culte des lettres que par celui des arts.

La ville de Lorette, au contraire, fait appel, pendant tout le cours du quinzième siècle, aux maîtres les plus éminents : Giuliano et Benedetto da Majano, Giuliano da San Gallo et Bramante, pour l'architecture ou la marqueterie; Domenico Veneziano, Piero della Francesca, Melozzo da Forli, Luca Signorelli, pour la peinture; en attendant que les sculptures d'Andrea Sansovino et de Tribolo complètent la décoration de ce pèlerinage fameux entre tous ceux de l'Italie.

1. Patrie des peintres qui décorèrent l'oratoire de Saint-Jean-Baptiste à Urbin. (Voy. p. 130.)

2. Bibl. : Vogel, *de Ecclesiis Recanatensi et Lauretana, Commentarius historicus.* Recanati, 1859. — F. Raffaelli, *di alcune Opere di scultura e tarsia in legno esistenti a Recanati.* Fermo, 1877.

Dans la première moitié du siècle, Ancône[1] — nous le savons par un de ses fils, Cyriaque, le vif, ardent et infatigable archéologue et explorateur — fut embellie par les soins du cardinal Condulmer, le futur pape Eugène IV[2]. Plus tard, Piero della Francesca peignit, pour l'église Saint-Cyriaque, un *Sposalizio* ou *Mariage de la Vierge*, qui a disparu. Mieux partagée, l'église Saint-François conserve encore une petite *Madone* de Carlo Crivelli. Les peintres indigènes n'étaient qu'en petit nombre : on en connaît seulement six jusqu'ici pour tout le cours du quinzième siècle, et encore l'un d'eux semble-t-il avoir eu pour patrie la Toscane. Le fameux architecte et ingénieur siennois Francesco di Giorgio Martini passe pour l'auteur du « Palazzo del Comune » d'Ancône. On cite encore dans cette ville, comme un élégant édifice de la première Renaissance, le portail de la Madonna della Misericordia.

A Jesi, le palais de la Municipalité fut également construit, sous le règne d'Alexandre VI, d'après le plan fourni par Francesco di Giorgio[3].

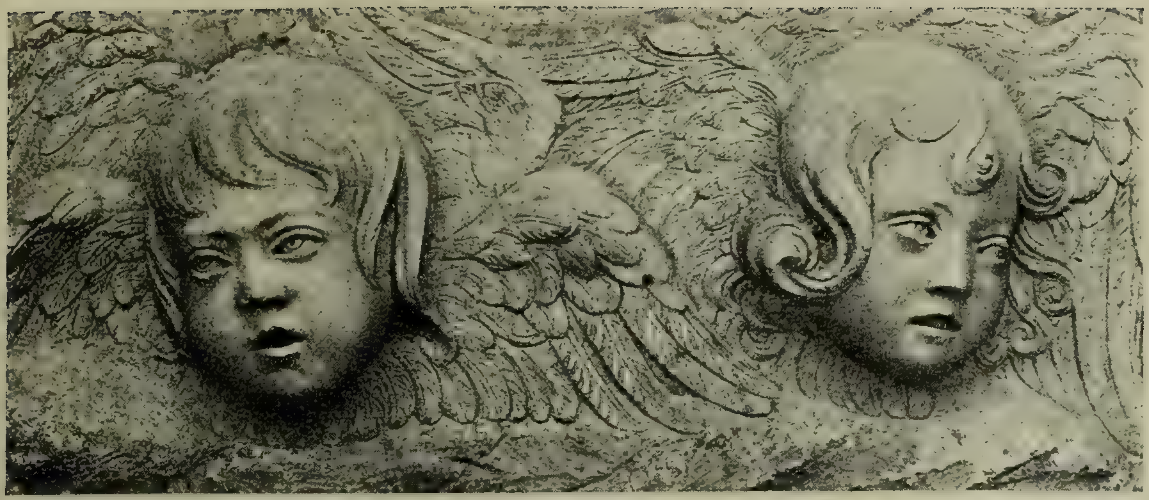
1. Bibl. : *Le Pitture, Sculture e Architetture di Ancona.* Ancône, 1821. — Ricci, *Memorie storiche delle Arti e degli Artisti della Marca di Ancona.* Macerata, 1834; 2 vol. in-8° avec un appendice publié à Bologne en 1835 par A. B. A. — Ferretti, *Memorie storico-critiche dei Pittori Anconitani.* Ancône, 1883. — *Guida di Ancona e dei suoi dintorni.* Ancône; Morelli, 1884. — *Guida di Ancona descritta nella storia e nei monumenti.* Ancône; Santoni, 1884.

2. *Mélanges d'histoire et d'archéologie publiés par l'École française de Rome.* 1885, p. 321.

3. Gianandrea, *il Palazzo del comune di Jesi.* Jesi, 1877.



Une Sirène.
Fac-similé d'une gravure tirée du *Songe de Polyphile* (1499).



Têtes d'anges, par Agostino di Duccio. (Église Saint-Bernardin a Pérouse.)

CHAPITRE V

FERRARE ET LA FAMILLE D'ESTE. — LES MARQUIS NICOLAS, LIONEL ET BORSO. — MODÈNE ET PARME. — LES PIC DE LA MIRANDOLE ET LES SEIGNEURS DE CORREGGIO. — MANTOUE ET LES GONZAGUE. — BARBE DE BRANDEBOURG. — BOLOGNE ET LES BENTIVOGLIO.

Figurons-nous un pays plat, fertile, sinon pittoresque, des communications faciles avec Bologne, au sud, Venise et Vérone, au nord, et, comme conséquence, une population aux caractères peu tranchés, active, mais sans passions généreuses (les Ferrarais sont les premiers Italiens qui se soient volontairement donné un maître au milieu des luttes du moyen âge), une cité régulière, mais pauvre en monuments du passé : telle était Ferrare au début du quinzième siècle.

Aucune dynastie italienne ne compte autant de tragédies domestiques, depuis l'exécution de l'infortunée Parisina[1] et de son beau-fils Hugo par ordre de leur époux et père le marquis Nicolas III, jusqu'à la vengeance atroce exercée par le cardinal Hippolyte sur un de ses frères, auquel il fit crever les yeux; aucune n'a

1. Ces grands drames italiens étaient bien faits pour inspirer les poètes et les musiciens. Lord Byron a chanté Parisina, dans les strophes qui portent ce titre, de même que Dante avait chanté Françoise de Rimini; Donizetti l'a traduite sur la scène.

affiché un mépris plus éclatant pour la morale la plus élémentaire (droit de succession accordé aux bâtards, au détriment des enfants légitimes), aucune aussi, à l'occasion, n'a consenti à de plus honteux trafics (mariage du duc Alphonse avec Lucrèce Borgia) que la très antique et très illustre maison d'Este, souveraine de Ferrare. Au point de vue spécial qui nous occupe, beaucoup d'activité et peu de flamme; un goût éclairé et une magnificence raisonnée tenant lieu d'entraînements généreux; le culte de l'art organisé méthodiquement, comme un service dans un ministère : tels sont les traits qui distinguent les princes d'Este, d'abord marquis, puis ducs de Ferrare[1]. Ils ont réussi à grouper autour d'eux une armée d'artistes distingués[2]; ils n'ont eu aucune des inspirations de génie familières aux autres souverains italiens : par exemple de fixer à leur cour un maître supérieur, comme le marquis Louis de Gonzague parvint à le faire pour Mantegna, Ludovic le More pour Bramante et Léonard de Vinci; ou bien d'éterniser leur mémoire par quelque fondation grandiose comparable au Saint-Pierre de Nicolas V, au palais ducal d'Urbin, à la Chartreuse de Pavie. Plusieurs maîtres de premier ordre, Brunellesco, Donatello, Rogier van der Weyden, Piero della Francesca, Jacopo Bellini, traversèrent Ferrare : aucun ne consentit à y établir sa demeure; c'est que la dignité de ces libres esprits s'accommodait mal de la tyrannie savante des Este, de leur système d'espionnage organisé d'après toutes les règles de l'art, de leur régime fiscal qui frappait d'amendes énormes les moindres écarts, de leur utilitarisme véritablement trop moderne, ainsi que de l'égoïsme ou de l'indifférence de leurs sujets.

Ces réserves faites, il faut reconnaître que peu de familles ont encouragé l'École nouvelle avec plus de persistance et plus de netteté. Élevés par les humanistes, habitués dès l'enfance à fouler aux pieds les préjugés de la morale vulgaire, pour ne consulter que leur intérêt ou leur plaisir, désireux de briller et par goût personnel et par calcul, les Este devaient accueillir la Renaissance comme un auxiliaire tout particulièrement précieux. L'art du médailleur, retrouvé par Pisanello, leur servait à multiplier leur effigie; la fonte monumentale, perfectionnée par Donatello, à orner les places publiques de la statue équestre du souverain; et ce n'était pas trop de tout l'arsenal allégorique et de toute la science de mise en scène légués par l'antiquité pour mettre leurs peintres attitrés en mesure de célébrer, dans les fresques du palais de Schifanoja, jusqu'aux moindres

1. BIBL. : Cittadella, *Notizie relative a Ferrara*. Ferrare, 1864. — Le même, *Documenti ed illustrazioni risguardanti la storia artistica ferrarese*. Ferrare, 1868. — Les différents ouvrages du marquis Campori et les deux brochures de M. A. Venturi : *I Primordi del Rinascimento artistico a Ferrara;* Turin, 1884, et *l'Arte a Ferrara nel periodo di Borso d'Este;* Turin, 1886 (toutes deux extraites de la *Revista storica italiana*); les articles du même auteur dans l'*Art*, dans l'*Annuaire des Musées de Berlin* (1887) et dans le *Kunstfreund*. — Heiss, *les Médailleurs de la Renaissance*. — *La Renaissance au temps de Charles VIII*, p. 324-334.

2. On a relevé pour le quinzième siècle les noms de plus de cent peintres nés ou fixés à Ferrare : Campori, *I Pittori degli Estensi nel secolo XV*. Modène, 1886.

événements de la vie du prince régnant. Les maîtres restés fidèles à la tradition religieuse, les Ombriens par exemple, avaient moins de souplesse et moins de complaisance. Le moyen de demander à un Pérugin de prodiguer, en y mettant tout l'esprit et toute la liberté nécessaires, les portraits du prince, de ses courtisans et familiers, de ses bouffons, voire de ses chevaux! Son adhésion à un tel programme était douteuse, son échec certain. Comme corollaire de ces tendances, l'art profane ne pouvait manquer de se développer au détriment de l'art religieux : Lionel d'Este fit peindre, par exemple, dans son palais l'*Entrevue de Scipion l'Africain avec Annibal.*

La cour de Ferrare se signala en outre en encourageant le théâtre italien, dont



Médaille du marquis Nicolas III d'Este, par Pisanello.

elle fut une des premières à seconder la renaissance. Dès le règne d'Hercule Ier, on remit sur la scène les comédies grecques et latines, avec tout l'appareil et toute la magnificence de l'antiquité.

Le marquis Nicolas III (1384-1441) brillait entre tous ses contemporains par ses vices autant que par ses talents. Il déploya la plus rare férocité dans le châtiment des partisans de son compétiteur Azzo, inventa des supplices atroces, fit couler le sang à flots. Entre temps, il ouvrait l'Université de Ferrare (1402), groupait autour de lui les savants les plus distingués, entreprenait un pèlerinage à Jérusalem (1413), s'arrêtait à Pola pour y admirer l'amphithéâtre, visitait partout sur sa route les églises et les châteaux, les jardins et les champs de bataille, et poussait la curiosité jusqu'à faire le voyage de Cythère pour y contempler l'endroit où, d'après la légende, Pâris avait enlevé la belle Hélène[1]. Malgré le scandale de sa propre conduite (on lui connaissait vingt-deux bâtards, officiellement avoués[2]), il se montra inflexible pour son infortunée épouse Parisina et pour son fils Hugo, qu'il soupçonnait de relations criminelles, et leur fit trancher la tête, la nuit, à la lueur des torches, au pied de la tour des Lions (1425). Par un raffinement de cruauté inconnu dans les annales de la

1. Venturi, *I Primordi del Rinascimento artistico a Ferrara*, p. 2-3.
2. Rio, *de l'Art chrétien*, t. III, p. 334-337. L'un de ces bâtards, Baldassare Estense, se fit un nom comme peintre et comme médailleur; nous le retrouverons dans la suite de ce travail.

justice, il donna l'ordre de punir immédiatement du même supplice toutes les femmes de Ferrare qui s'étaient rendues coupables du même délit, rendant ainsi ses sujets solidaires de ses propres infortunes.

Ce tyran féroce encourageait les arts et avait pour suprême ambition de faire ses sujets plus riches que ceux de n'importe quelle autre contrée. Pour précepteur de son fils Lionel, il choisit Guarino de Vérone, le « missionnaire de la religion grecque et latine ». La construction d'une église dédiée à saint Gothard (que Nicolas III, par une de ces ambitions rétrospectives si fréquentes au quinzième siècle, prétendait ranger parmi les ancêtres de la famille d'Este), celle des palais de Belfiore, de Belriguardo, à dix milles de Ferrare, avec ses trois cent soixante-cinq chambres, et de Consandolo, la restauration du palais des Este à Venise (connu depuis sous le nom de « Fondaco dei Turchi », aujourd'hui le Musée Correr), la création d'une belle bibliothèque, tels sont les principaux titres d'un aussi sinistre personnage à figurer dans cette galerie de Mécènes.

Le règne de Nicolas fut en outre signalé par l'apparition de Giacomo della Quercia, qui, en 1408, sculpta une Madone pour la cathédrale de Ferrare, et par celle de Brunellesco, qui traversa ces parages en 1431.

L'orfèvrerie, l'horlogerie, la broderie, la tapisserie, la miniature, la musique avaient une part égale aux encouragements du Mécène ferrarais. Rien ne paraissait trop riche à ces sybarites du quinzième siècle : pour satisfaire leur goût de la magnificence, ils mettaient à contribution les provinces voisines aussi bien que les régions les plus reculées, et jusqu'à l'Afrique et l'Asie. En Toscane, par exemple, le souverain de Ferrare enrôla les miniaturistes Giovanni Falconi et Jacopino d'Arezzo; à Vérone, le médailleur Pisanello. Aux ateliers de haute lisse de Bruges il demanda des tentures ornées de ses armes et de sa devise. En attendant, l'importation ne suffisant plus à satisfaire son impatience, il établit à Ferrare même une manufacture de tapisseries, qui prospéra rapidement et qui fournit une carrière de plus d'un siècle. La ville de Paris, si renommée alors pour la beauté de son linge, défraya très probablement son service de table, une partie de son argenterie et une partie de sa bibliothèque. Dans les Flandres, il recruta les chanteurs de sa chapelle.

On remarque d'ailleurs à la cour de Nicolas le mélange de magnificence et de pénurie qui caractérise cet âge. Le quinzième siècle, si expert en toutes sortes d'arts, ignorait celui d'équilibrer un budget. Tandis que le marquis dépensait d'un coup 3000 florins pour acheter des tentures, ses fils en étaient réduits à porter des vêtements râpés. Les doléances faites par le jeune Hugo à sa belle-mère Parisina nous révèlent la détresse de sa garde-robe; son frère Meliaduce n'était pas mieux partagé.

Lionel d'Este (1407-1450), fils naturel de Nicolas III, fait penser à ces belles figures de princes italiens du moyen âge, à Enzio, le fils favori de l'empereur

Frédéric II ou à Malatesta dei Sonetti. Initié au métier des armes par le vaillant condottière Braccio da Montone et au culte des lettres par l'humaniste Guarino de Vérone, il semblait, dit M. Venturi, qu'il mêlât à la douceur de sa mère siennoise la vigueur lombarde. Bientôt cependant les Muses l'emportèrent sur Mars et la suprême ambition du jeune prince fut désormais de briller dans les tournois poétiques : ses canzoni, ses sonnets lui ont valu, grâce à leur tour aimable, à leur expression gracieuse, d'être comparé par des juges modernes à Anacréon.

Déjà du vivant de son père Lionel cherchait à satisfaire son goût pour tout ce qui était rare ou magnifique. En 1434, après l'expulsion de Paolo Guinigi, seigneur de Lucques, il acquit l'armoire que ce personnage avait fait exécuter en 1414 par Arduino et Alberto de Bologne pour y renfermer ses manuscrits[1]. La collection de pierres gravées antiques qu'il réunit, un des premiers parmi les princes du quinzième siècle, fait plus d'honneur encore à son goût. C'est lui aussi, très probablement, qui conquit pour sa capitale, si pauvre en chefs-d'œuvre classiques, une statue trouvée à Florence et emportée à Padoue par Lombardo della Seta, l'ami de Pétrarque.



Médaille du marquis Lionel d'Este, par Pisanello.

L'historien des arts à la cour de Ferrare, M. Venturi, explique par la situation politique de ce petit État le lent développement de l'architecture et la rareté d'édifices de quelque importance appartenant à la première Renaissance. Bâtir des forteresses était plus urgent qu'édifier des palais. Lionel concentra ses efforts sur la continuation du palais de Belfiore, commencé par son père. Il se rendait cependant compte de la supériorité acquise par la nouvelle École; la preuve, c'est qu'il chargea L. B. Alberti de composer pour lui le fameux *Traité d'Architecture.* Mais la brièveté de sa vie ne lui permit pas de sortir à cet égard du domaine de la spéculation.

Pisanello, attiré probablement par son compatriote et ami Guarino de Vérone, semble avoir fait un séjour prolongé à Ferrare, à partir de 1435, ou du moins y être revenu à diverses reprises. Il y peignit un portrait de *Jules César* et, d'après l'ingénieuse conjecture de M. Venturi, y modela ses premières médailles, à l'occasion du Concile qui se réunit dans cette ville en 1438 et auquel prit part un des principaux personnages pourtraits par l'artiste, l'empereur Jean Paléologue. Sept des médailles de Pisanello sont consacrées au seul Lionel d'Este.

L'élève de Pisanello, Matteo de' Pasti, à la fois médailleur et miniaturiste,

1. Bongi, *di Paolo Guinigi e delle sue ricchezze*, p. 27, 49.

entreprit souvent aussi le voyage de Ferrare; entre 1444 et 1446 il y fit la médaille de Guarino.

Un autre artiste de l'Italie du Nord, novateur non moins hardi, Jacques Bellin, le père de Jean et de Gentil, reçut un accueil empressé à la cour de Lionel, en 1441.

Le gendre de Jacques Bellin, le grand Mantegna, fut à son tour invité par le marquis de Ferrare. En 1449, — le jeune maître ne comptait que dix-neuf ans à cette époque, — il reçut de lui la commande d'un panneau double représentant d'un côté le marquis, de l'autre son favori Folco di Villafora.

La même année, Lionel accueillit le plus célèbre peintre flamand qui vécût alors, Rogier van der Weyden, de passage à Ferrare pour se rendre à Rome, où il se préparait à prendre part aux fêtes du jubilé. Il lui commanda ou acquit de lui un triptyque avec la *Descente de croix* et *Adam et Ève* tout nus, chassés du Paradis. L'infatigable voyageur et antiquaire Cyriaque d'Ancône, qui vit cet ouvrage au palais de Belfiore, en fait le plus vif éloge, ainsi que son contemporain Fazio. Il est probable que Piero della Francesca séjourna également à Ferrare vers cette époque. On est surpris de trouver, à côté de ces maîtres éminents, représentant chacun une direction nouvelle, un Siennois, du nom d'Angelo Maccagnino, qui ne pouvait apporter que les méthodes surannées de sa ville natale (1447-1456). Pour comble, on chargea Angelo de peindre les *Neuf Muses*, chacune sur un tableau distinct. Il est vrai qu'il représenta l'une d'elles, Clio, en habits brodés de pourpre et d'or, avec une chlamyde bleue. Autour de ces maîtres s'agitaient une masse d'artistes inférieurs, dont on trouvera les noms dans les publications de MM. Campori et Venturi.



Un des emblèmes de Lionel d'Este, d'après une médaille de Niccolò.

Le fait d'avoir groupé autour de lui une phalange de peintres hors ligne, tels que ceux dont les noms viennent d'être rapportés, constitue le plus bel éloge que l'on puisse faire du goût de Lionel.

Vis-à-vis de la sculpture, au contraire, ses lumières trahirent sa bonne volonté. Il débuta par une idée grandiose, géniale : élever à son père, sur une place publique, une statue équestre en bronze, la première que l'Italie eût vue depuis celle de Théodoric à Ravenne; institua un concours (1444) et nomma pour juge suprême de la valeur des concurrents L. B. Alberti, nom qui dit tout. Mais les deux Florentins qui se présentèrent, Antonio di Cristoforo et Niccolò di Giovanni Baroncelli, n'étaient ni des Donatello ni des Ghiberti. Le collège des Douze Sages s'étant réuni de nouveau, sur le conseil d'Alberti, et chacun des deux émules ayant obtenu à peu près le même nombre de voix, il fut décidé

qu'Antonio exécuterait la statue du cavalier et Baroncelli celle du cheval. Compromis qui nous paraît aujourd'hui singulier, car comment obtenir de l'unité dans une statue équestre, si le cavalier et la monture ne sont pas dans le même mouvement? Quoi qu'il en soit, le cheval était terminé en 1447, et le monument put être inauguré en 1451 (il a été détruit pendant la Révolution). Le marquis Nicolas était représenté le bâton de commandement à la main, la toque sur la tête, couvert d'un manteau, avec un capuchon retombant derrière les épaules.

Niccolò Baroncelli, surnommé, en souvenir de sa statue, Niccolò dal Cavallo, comme Giacomo della Quercia fut surnommé Giacomo della Fonte, et Niccolò de Bari, Niccolò dell' Arca, fixa sa demeure à Ferrare, où il exécuta différents ouvrages : nous le retrouverons dans la section consacrée aux sculpteurs. A côté de lui et sous ses ordres travaillaient plusieurs autres Florentins : Meo di Cecco, Baccio di Netti, etc.



Médaille de Borso d'Este, par Petrecini.

Borso d'Este (1413-1471)[1] n'avait ni le génie aimable ni les connaissances solides de son frère Lionel : la politique l'intéressait plus que les lettres (il ne savait pas le latin, crime impardonnable pour un Mécène italien); la chasse reléguait chez lui à l'arrière-plan le culte des arts. Mais la volonté et la méthode tinrent lieu d'aptitudes ou de goûts naturels. Aucun humaniste ne fit en vain appel à la générosité du souverain de Ferrare (l'Université de sa capitale compta en 1474 jusqu'à quarante-cinq professeurs); la bibliothèque installée dans le château continua de s'enrichir. On a même avancé que l'ignorance du latin hâta le développement de la poésie italienne; il est certain du moins que Borso faisait grand cas des romans de chevalerie français. Ainsi, en partant de points opposés, Laurent le Magnifique et Borso favorisèrent la langue italienne et le retour à la poésie du moyen âge, à ce cycle carlovingien dont Roland était le héros.

Cette cour de Ferrare était tellement mondaine, qu'en 1459, lors de la visite du pape Pie II, on ne trouva rien de mieux à organiser en son honneur qu'une sorte de spectacle où l'on voyait des acteurs costumés en Dieux ou en Déesses, en Géants, en Vertus; puis des jeunes garçons et des jeunes filles s'opposant à l'inondation du Pô. Tout le monde s'assit, comme pour une représentation théâtrale[2].

1. Voy. Gustave Gruyer, *les Peintures du palais de Schifanoja* (*Revue des Deux Mondes*, 1er août 1883). — Venturi, *l'Arte a Ferrara nel periodo di Borso d'Este*.

2. « Personatus apparere diversi Deorum, ac Dearum, et Gigantum, et Virtutum, pueri, ac puellæ cantare in aggeribus, qui amnis inondationem cohibent, quasi ad spectaculum viri ac

Par sa libéralité et son faste, Borso laissait loin derrière lui tous les princes contemporains, excepté peut-être les Sforza. Grâce à une administration des plus sages, il put consacrer des sommes énormes à de grands travaux d'utilité publique, à des fondations artistiques, à des fantaisies ruineuses, sans épuiser le trésor, qui à sa mort ne renfermait pas moins de 500 000 ducats, environ 25 millions de francs. Nul ne se parait d'aussi riches bijoux : il portait des colliers d'une valeur de 70 000 ducats (c'était, ou peu s'en faut, le prix de la tiare des papes Paul II, Sixte IV et Jules II); il s'entourait d'une cour qui aurait pu faire envie à plus d'un grand roi (on y comptait, par exemple, cent fauconniers[1]).

Borso fut le premier souverain italien qui put contempler sa propre effigie dressée sur une place publique. Ce témoignage d'admiration, ou de gratitude, peut-être aussi tout simplement d'adulation, lui fut donné par les habitants de Ferrare : en 1454 ils placèrent sur une colonne sa statue assise, image sans fierté, mais du moins très fidèle, de ce prince pacifique.

On construisit beaucoup, au temps de Borso, des palais et des maisons de plaisance, Schifanoja et « il Paradiso nuovo », une chartreuse et un hôpital. Mais ce qui reste de ces monuments n'est pas fait pour imposer à l'artiste ou au voyageur. Ferrare pouvait dès lors se vanter d'être à la fois la ville la plus régulière de l'Europe et la moins pittoresque.

Par contre, Borso ne sut pas fixer à Ferrare Donatello, qui y fit une apparition en 1451.

Si la sculpture monumentale languissait, deux de ses branches, l'orfèvrerie et l'art du médailleur, faisaient rage : une légion d'orfèvres, parmi lesquels beaucoup de Milanais et de Vénitiens, s'évertuaient à ciseler pour le costume du prince les plus riches bijoux, pour sa table une argenterie magnifique; une légion de médailleurs, Amadio de Milan, Sperandio, Lixignolo, Petrecini, Marescotti, peut-être aussi Pisanello, à fixer son effigie.

Sous Borso, comme au temps de Lionel, la peinture éclipse la sculpture. Aussi bien est-ce là l'unique branche des arts dans laquelle la famille d'Este ait réussi à donner quelque cohésion aux artistes groupés autour d'elle. La principale entreprise de Borso, la décoration du palais de Schifanoja, a survécu, quoique mutilée. Nous lui empruntons une de ses scènes les plus curieuses, représentant Borso partant pour la chasse, et lui consacrons plus loin (section de la Peinture) la notice détaillée à laquelle elle a droit.

Bornons-nous ici à mentionner les peintres indigènes ou étrangers qui ont jeté quelque éclat sur le règne de Borso : Piero della Francesca, Cosimo Tura, Francesco Cossa, Baldassare d'Este, frère naturel du duc, Tito Livio de Padoue, et divers autres. Le grand Mantegna aussi fit une apparition à Fer-

mulieres sedere. Illi Papæ, isti Borsio vitam precari. » (*Commentaires de Pie II*, édit. de 1584, p. 172-173.)

1. Tiraboschi, *Storia della Letteratura italiana*, t. VI (éd. de Milan), p. 1699.



Borso d'Este partant pour la chasse. (Fresque du palais de Schifanoja a Ferrare.)

rare vers cette époque (en 1469), mais ce fut uniquement pour solliciter de l'empereur Frédéric III, qui y séjournait alors, le titre de comte palatin[1].

Dix-huit ou vingt miniaturistes travaillaient à enluminer les manuscrits destinés à la bibliothèque de Borso. Leurs noms nous ont été conservés : mais la simple énumération n'en offrirait pas assez d'intérêt ici, et il faut nous borner à renvoyer le lecteur à la monographie que leur a consacrée le marquis Campori[2]. La collection était cependant en retard sur celle de la plupart des autres princes italiens : en 1467 elle ne comptait que 146 volumes[3].

La fabrique de tapisseries établie à Ferrare sous les prédécesseurs de Borso reçut de ce prince une vive impulsion. De nombreux haute-lissiers, soit Italiens, soit Français ou Flamands, ne cessaient d'y interpréter les cartons exécutés à leur intention par des peintres de la valeur de Cosimo Tura.

Un coup d'œil jeté sur la colonie d'artistes français, flamands ou allemands fixée à Ferrare nous apprendra quel mouvement régnait dans ces cours italiennes, quel va-et-vient incessant les maintenait en communauté d'idées, non seulement avec le reste de la Péninsule, mais encore avec toute l'Europe civilisée. Ces courants internationaux, si rares aujourd'hui — quel étranger aurait l'idée de chercher fortune à Ferrare, ou à Mantoue, ou à Urbin! — avaient alors une singulière intensité; l'humeur voyageuse de la gent artiste tenait lieu, pour la diffusion des idées, de chemins de fer et de télégraphes.

La sculpture sur bois était représentée par Arrigo de Brabant (1433-1444), par Bartolomeo di Niccolò Giovanni et Giovanni d'Allemagne, par Giorgio et Giusto Tedeschi (vers 1450); la marqueterie par Leonardo Tedesco (1457) et par Cornelio de Flandre (1496); l'orfèvrerie par le Français Louis Vignon (1476), par Simone di Giovanni d'Allemagne (1455-1476), par Giovanni Tedesco; l'horlogerie par Michele Tedesco; la sculpture en bronze par Jean de France (1456).

Les peintres étrangers s'appelaient Giorgio, fils de Domenico de Hongrie (1445), Michele le Hongrois (1448-1459), Cocalus d'Allemagne, « Nicolaus Teutonicus (1454) » ; — Giovanni di Romano d'Allemagne (1467); — Giorgio di Alemagna (même date); les miniaturistes Giovanni Tedesco de Mantoue (1455) et Giorgio Tedesco. Parmi les brodeurs, citons les noms de « Petrus Johannis Sircerus » et de Simone d'Allemagne; de Giannino (1452) et de Pietro di Gualtieri de France (1451); parmi les tapissiers, ceux de Giacomo di Angelo de Flandre (1436), de Pietro di Andrea de Flandre (1446-1464), Livino di Giglio de Bruges, Errico ou Rigo de Flandre ou d'Allemagne (1470-1474), Giovanni de Lattre (1461)[4], Giannino de France (1462), Gio-

1. Campori, *I Pittori degli Estensi*, p. 32, 33.
2. *Notizie dei Miniatori dei Principi estensi*. Modène, 1872.
3. Cittadella, *il Castello di Ferrara*, p. 63.
4. Cittadella, *Notizie*, p. 61-62, 699. Venturi, *l'Arte a Ferrara nel periodo di Borso d'Este*, p. 49, 50, 54, 58.

vanni Mille, Rinaldo Grue, tous deux de Tournai (1464), Rubinetto (1469); Giovanni Costa; Gerardo. André Beaufort ou Andreas Gallicus dote Ferrare de sa première imprimerie. Quant aux chanteurs français, ils foisonnent dans la chapelle ducale[1].

Au quinzième siècle, comme depuis, Modène, la ville aux rues régulières, à l'aspect morose, a fait peu parler d'elle. Elle s'adressa, il est vrai, à Donatello, pour lui commander la statue en bronze doré de Borso d'Este (1451); mais l'affaire n'eut pas de suite. A défaut d'un ouvrage de Donatello, Modène pouvait du moins montrer, sur la façade du Dôme, quatre bas-reliefs, avec l'Histoire de saint Géminien, de la main d'un habile imitateur de Donatello, Agostino di Duccio (1442). Vers la fin du siècle, le sculpteur Guido Mazzoni, sur lequel nous reviendrons, porta au loin le nom de Modanino, sous lequel on le désignait d'habitude.

On cite, pour la première moitié du quinzième siècle, l'habileté des sculpteurs en bois et des incrustateurs (« intarsiatori ») de Modène : les da Baisio (Giovanni, Tommaso et surtout Arduino), à côté desquels brillaient les Canozzi da Lendinara. Ces maîtres eurent l'honneur d'être recherchés au dehors, même à Florence. Ainsi, dans ce grand concours, chaque cité apportait sa pierre à l'édifice commun.

Ce sont des boiseries également, celles du Dôme, exécutées par Cristoforo Lendinara, qui forment la principale contribution de Parme[2] à l'œuvre de la première Renaissance. Citons, à côté d'elles, le pavage en faïence du couvent de San Paolo.

A Mirandole, les Pic, comtes de Concordia, ne devinrent célèbres que par la prodigieuse érudition de Jean, surnommé le « Phénix des Esprits » († 1494). L'un d'eux avait cependant confié à Cosimo Tura, probablement entre les années 1465 et 1467, la décoration de sa bibliothèque. Le célèbre peintre ferrarais y peignit la Poésie, les Neuf Muses dansant et offrant des couronnes à des chanteurs, auxquels Pitho, déesse de la Persuasion, versait un clair liquide; puis Orphée en buste, avec une tiare parsemée de signes dorés; Hésiode, Virgile, les Sibylles, etc.[3].

Les Pic de Carpi laissèrent également passer la première Renaissance sans faire parler d'eux : nous les retrouverons au siècle suivant.

Le seigneur de Correggio, le comte Nicolas (1450-1508), guerrier et poète (il a composé un drame pastoral intitulé *Aurore et Céphale*, un roman en vers intitulé *Psyché*), petit-fils du marquis Nicolas III d'Este et gendre du Colleone,

1. *La Renaissance au temps de Charles VIII*, p. 467, 471.
2. Bibl. : Janelli, *Dizionario biografico dei Parmigiani illustri*. Parme; Schenone, 1877.
3. Venturi, *l'Arte a Ferrara nel periodo di Borso d'Este*, p. 27, 29.

vivait tour à tour dans l'intimité des cours de Ferrare et de Milan, mais sans négliger sa petite capitale, dont il fit un centre assez actif, en attendant que la naissance du Corrège la rendît à jamais célèbre. Vers l'époque même de la naissance du « peintre des grâces » travaillaient à Correggio une demi-douzaine de peintres, d'ailleurs fort obscurs[1]. Ils avaient pour collègues des orfèvres dont on vantait l'habileté. Un atelier de tentures de haute lisse, fondé vers 1460 par le Flamand Rinaldo Duro, compta de longues années de prospérité. (Ainsi des artistes étrangers jusque dans ces cours minuscules!)

Nicolas de Correggio, qui pouvait être un guerrier valeureux et un poète élégant, mais qui, nous le savons par la médaille de Sperandio, était loin de pouvoir passer pour un Adonis, construisit des palais, des couvents, dont il ne semble pas rester grand'chose, car les auteurs du *Cicerone* ne prononcent même pas le nom de la localité. Nous avons cru néanmoins devoir accorder un souvenir au seigneur dans les États duquel est né le Corrège, et qui, en réunissant de sérieux éléments d'étude, a facilité les débuts du grand peintre.

Plaisance, située sur les confins de l'Émilie et de la Lombardie, participe de la stérilité de la première de ces régions et non de la fécondité qui distingue la seconde. Le bilan du quinzième siècle s'y chiffre par quatre peintres, un sculpteur, un fondeur, un architecte (il est vrai que celui-ci acquit une certaine réputation sous le nom d' « Augustinus de Placentia »), un miniaturiste, un « intagliatore » et deux orfèvres[2]. Ce n'est guère, comme on voit. Ajoutons, à titre de circonstances atténuantes, que cette malheureuse ville, prise en 1417 par le général milanais Carmagnola, était demeurée déserte pendant une année entière.

Mantoue[3], ville de marais, dont l'industrie de l'homme a tiré le plus brillant parti, avait dès lors uni son sort à celui des Gonzague. L'amour des lettres et des arts était héréditaire à cette cour. Dès la fin du quatorzième siècle, Jean-François Gonzague (1366-1407), qui avait accompagné à Paris Valentine Visconti, réunissait une précieuse collection de manuscrits, parmi lesquels une foule d'ouvrages français et un garde-meuble d'une rare richesse. On trouve, en thèse générale, chez les amateurs qui ont encore participé de la forte éducation du quatorzième siècle, un esprit plus vif, plus curieux que chez leurs succes-

1. Pungileoni, *Memorie istoriche di Antonio Allegri*, t. II, p. 4.

2. Ambiveri, *gli Artisti Piacentini*. Plaisance; Solari, 1879.

3. BIBL. : Coddé, *Memorie biografiche... dei Pittori, Scultori, Architetti ed Incisori Mantovani*. Mantoue, 1837. — D'Arco, *delle Arti e degli Artefici di Mantova*. Mantoue, 1857, 2 vol. in-fol. — A. Baschet : *Gazette des Beaux-Arts*, t. XX; et *Ricerche di documenti d'arte e di storia negli Archivi di Mantova*. Mantoue; Segna, 1856. — A. Bertolotti, *Artisti in relazione coi Gonzaga, signori di Mantova*. Modène; Vincenzi, 1885. — Voigt, *die Wiederbelebung des classischen Alterthums*. — Les différentes publications de MM. Braghirolli, Portioli, Davari, Luzio, et *la Renaissance au temps de Charles VIII*, p. 336-347.



La D[illegible] de Mantegna
P[illegible] Beaux Arts

seurs du quinzième siècle. Ceux-ci sont plus raffinés, ceux-là ont plus d'initiative. La seule indication des sujets représentés sur les tentures acquises par le marquis à Paris ou à Arras est pleine de promesses : un « capoletto » de laine avec l'*Histoire de Pyrame et Thisbé*, un autre avec l'*Histoire de Virgile* (probablement la Légende de Virgile suspendu dans le panier), etc. Il était resté à ces libres esprits quelque chose de la gaieté et de la curiosité des « novellieri » appartenant à l'âge précédent : les Boccace, les Sacchetti, les Ser Giovanni, de facétieuse mémoire.



Jean-François de Gonzague,
par Pisanello.

Jean-François, premier marquis de Mantoue (né en 1394, monté sur le trône en 1407, mort en 1444), fit un pas de plus : il protégea Pisanello, qui perpétua dans ses dessins et ses médailles ses traits et ceux de ses enfants, notamment de sa charmante fille Cécile; employa, semble-t-il, Brunellesco, qui traversa Mantoue entre 1431 et 1436, et ouvrit, en 1419, la plus ancienne fabrique de tapisseries de toute l'Italie. L'université de Mantoue ne lui doit pas moins d'encouragements[1]; il rendit surtout le plus signalé service à sa famille, à ses sujets, aux lettres, en confiant une chaire et l'éducation de ses enfants au vertueux Victorin de Feltre. Sa femme Paule Malatesta se distinguait par son amour pour l'étude; un de ses fils, Gian Lucido (1421-1448), par son goût pour les antiquités : il réunit entre autres, à Pavie, une belle collection de monnaies.



Cécile de Gonzague,
par Pisanello.

Avec le marquis Louis (naquit en 1414, succéda en 1444 à son père Jean-François, mourut en 1478), la Renaissance fait irruption à Mantoue. Les traits caractéristiques de son règne sont, au point de vue de l'art, le passage de Donatello, en 1450-1451; l'établissement de l'habile architecte et sculpteur florentin Luca Fancelli, en 1450 également; les nombreuses apparitions de Léon-Baptiste Alberti, notamment en 1459-1460, en 1463, en 1470; et, par-dessus tout, l'arrivée, en 1459, du grand peintre Andrea Mantegna, le fondateur de l'École qui porte le nom d'École de Mantoue. D'importants édifices religieux ou civils, les églises Saint-André et Saint-Sébastien, le « Castello di corte », de nombreux retables, fresques, statues ou bas-reliefs, prirent naissance sous les auspices de ce

1. S. Davari, *Notizie storiche intorno allo Studio pubblico in Mantova*. Mantoue; Segna, 1876.

prince éclairé et libéral, tandis qu'une armée de médailleurs, d'orfèvres, de tapissiers, de miniaturistes s'évertuait à multiplier son effigie et celle des siens, ou à décorer ses palais. Rappelons en outre que la première représentation de l'*Orphée* de Politien eut lieu à la cour du marquis Louis, en 1472.

Dès 1458 (Mantegna n'avait alors que vingt-six ans), le marquis lui écrivait pour lui déclarer qu'il connaîtrait de jour en jour davantage sa bonne volonté pour lui. Un peu plus tard, les pourparlers pour l'établissement de l'artiste s'engagent : « Nous avons vu, écrit le marquis, ce que vous nous répondez au sujet de la décision que vous avez prise de venir à notre service : chose qui nous cause un grand plaisir, et nous sommes assuré que la pensée que nous avons eue a été bonne et excellente. »



Le marquis Louis de Gonzague, par Pisanello.

Le 15 avril 1458, nouvelles instances : « Notre excellent (maître). Maître Luca (Fancelli), tailleur de pierres, est revenu ; il nous a rapporté de votre part les intentions où vous êtes et comment vous persévérez dans votre première volonté de venir ici et de nous servir. Ce nous a été un grand plaisir de l'entendre, et notre contentement a été extrême ; pour que vous connaissiez bien la bonne volonté que nous avons pour vous, nous vous avisons que notre intention est toujours d'effectuer avec la meilleure grâce tout ce que nous vous avons promis par nos lettres et plus encore, nous voulons dire les quinze ducats par mois, une demeure où vous puissiez commodément résider avec votre famille, assez de blé toute l'année pour six bouches et le bois suffisant.... »

A la fin du mois de décembre, maître Andrea n'était pas arrivé. On lui dépêcha son compatriote Jean de Padoue, l'un des architectes ou ingénieurs du marquis, pour le presser de hâter son départ. Mais rien n'y fit. Le 2 février 1459, nouvelle lettre : « Nous vous prions bien que d'ici deux mois vous vouliez mettre un tel ordre à toutes vos affaires que dans ce délai vous puissiez venir ici sans aucun empêchement.... » En 1459 enfin, à ce qu'il semble, après d'innombrables missives analogues, l'artiste s'exécuta [1].

Mantegna était devenu un ami pour la famille. Le cardinal de Gonzague vient-il à Mantoue (1472), il écrit au marquis Louis : « Mon très illustre seigneur père, pour avoir quelque distraction et quelque heureuse raison de fuir le sommeil, ainsi qu'il est nécessaire en un tel lieu (les bains), je prie votre Seigneurie qu'il lui plaise d'ordonner à Andrea Mantegna et à Malagiste de venir ici pour s'y tenir constamment avec moi. Avec Andrea, j'aurai un véritable

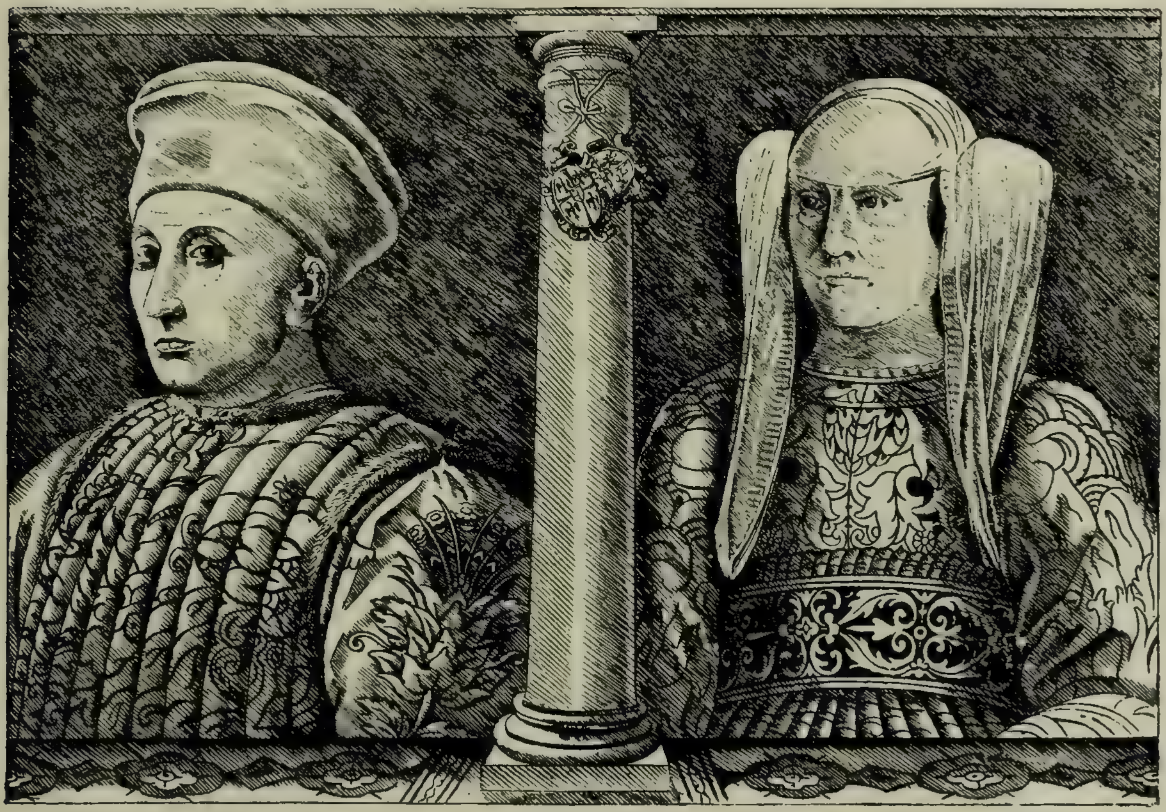
1. Article d'Armand Baschet dans la *Gazette des Beaux-Arts*, t. XX, p. 32 et suiv. Cf. l'*Archivio storico dell' Arte*, 1888, p. 82.



Étude de tête. Fac-similé d'un dessin de Mantegna
(Lille, musée Wicar).

plaisir à lui montrer mes camées et mes têtes de bronze et mes autres belles antiques, sur lesquels nous deviserons et argumenterons de compagnie. De Malagiste, je prendrai plaisir en l'entendant jouer du luth et chanter. »

Et avec quel orgueil les Gonzague ne parlent-ils pas de leur peintre favori ! En 1488, lorsque le marquis François consentit, sur les instances du pape Innocent VIII, à l'envoyer à Rome, il lui remit pour le souverain pontife une lettre où il l'appelle « peintre excellent, sans rival dans notre époque ». « S'il répond



Le marquis Louis et la marquise Barbe de Gonzague.
(Fac-similé d'une gravure attribuée à Mantegna.)

aux espérances de Votre Sainteté, ajoute-t-il, sa réputation et sa gloire en deviendront plus éclatantes encore et j'en ressentirai un plaisir incroyable, *incredibilem voluptatem.* »

Le marquis et la marquise avaient des trésors d'indulgence pour le grand peintre, qui était bien le moins commode des mortels. A tout instant il avait maille à partir avec ses voisins, avec un tailleur, avec les officiers de la cour, avec n'importe qui. L'un était accusé de lui voler ses poires, l'autre ses matériaux de construction. Sans se lasser, ses maîtres écoutaient ses doléances, s'entremettaient, prenaient à tâche de le calmer : ils l'excusaient, mettant cette humeur bizarre (« fantastica ») sur le compte du génie.

En revanche aussi Mantegna les aimait tendrement — à condition toutefois qu'il y trouvât son intérêt — et se montrait d'une obligeance parfaite. Il consentit, en 1469, à pourtraire sur le vif un dindon et une dinde dont le marquis désirait faire placer l'effigie dans les tapisseries auxquelles il faisait travailler.

Jusqu'ici nous n'avions eu affaire qu'à des Mécènes du sexe masculin : à Mantoue, les princesses de la noble famille des Gonzague, invoquant l'égalité des droits, s'occupent de se façonner une Renaissance à leur image[1]. La marquise Paule (mariée en 1410, morte en 1449) représente le culte des lettres uni à la piété; la marquise Barbe de Brandebourg est la femme savante, avec l'ardeur et le pédantisme de la Première Renaissance; la marquise Élisabeth, par son mariage duchesse d'Urbin, s'efforce de développer les plus exquises qualités morales; elle inspire le *Courtisan* de Balthazar Castiglione et plusieurs des premières compositions de Raphaël; Isabelle d'Este enfin, l'épouse du marquis Jean-François II de Gonzague, s'est faite la Muse d'une pléiade où brillèrent Mantegna, Jean Bellin et Alde Manuce, Léonard de Vinci, Raphaël, Jules Romain, Sébastien del Piombo et le Corrège, Bembo, Castiglione, l'Arioste, Paul Jove et Bernardo Tasso, tous les princes de l'art ou de la littérature italienne du grand siècle.



Génies jouant dans une balustrade.
D'après la fresque de Mantegna.
(Château de Mantoue.)

Élisabeth (morte vers 1528) et Isabelle (morte en 1539) ont déjà un pied dans le seizième siècle; Paule, d'autre part, a précédé l'essor de la Renaissance dans sa patrie : c'est donc la figure si caractéristique de la marquise Barbe, l'épouse de Louis III, que nous nous efforcerons de mettre en lumière[2].

Barbe de Brandebourg ou de Hohenzollern (de la famille impériale d'Allemagne) avait pour père le marquis Jean de Brandebourg, surnommé l'Alchimiste, à cause de son goût pour les sciences, et pour mère Barbe de Saxe. Née en 1423, elle ne comptait que dix ans lorsqu'on l'envoya en Italie comme épouse du marquis Louis de Mantoue. Un char doré, attelé de quatre chevaux, la transporta à Augsbourg, où l'attendait une escorte de deux cents cavaliers envoyés par son futur beau-père. Les chroniqueurs célèbrent surtout la richesse de sa robe brochée d'or, si lourde et si raide qu'elle se soutenait toute seule. Arrivée dans sa nouvelle patrie, les fêtes nuptiales terminées, elle reçut les leçons de Victorin de Feltre, un des plus nobles parmi les champions de l'humanisme et le précepteur auquel, non seulement les Gonzague, mais encore le duc

1. Voy. *La Renaissance au temps de Charles VIII*, p. 336 et suiv.

2. La biographie de cette princesse a été écrite par M. B. Hofmann : *Barbara von Hohenzollern, Markgräfin von Mantua;* Ansbach, 1881; son iconographie étudiée par Friedlænder : *Jahrbuch der K. Pr. Kunstsammlungen*, 1883.

Frédéric d'Urbin durent leurs hautes qualités morales. Le latin ne tarda pas à devenir aussi familier que l'allemand et l'italien à la jeune princesse, que la brouille de son époux avec son père et sa fuite de la maison paternelle laissèrent beaucoup trop abandonnée à elle-même. De même, une fois parvenue à l'âge de raison et maîtresse de ses actions, après l'avènement de son époux, en 1444, elle partagea son affection entre son pays natal et sa patrie d'adoption. D'incessantes relations avec les membres de sa famille (visite de son père à Mantoue en 1435 et en 1450-1451; visite du duc Sigismond d'Autriche et de son oncle Albert-Achille en 1459; mariages de son fils aîné Frédéric avec une princesse de la maison de Bavière, de sa fille Barbe, la future fondatrice de l'Université de Tubingen, avec le comte Eberhard de Wurtemberg, et d'une autre fille avec le comte de Goritz; visite de son beau-frère Christian de Danemark, en 1474, et de sa sœur, la reine de Danemark, en 1475, etc.), ne contribuaient pas médiocrement à faire pénétrer la Renaissance dans les pays du Nord[1], tandis que la protection accordée par la marquise à Léon-Baptiste Alberti et au grand Mantegna hâtait le triomphe de la Renaissance dans leurs propres États.



Équipage de chasse du marquis Louis de Gonzague.
(Fresque de Mantegna au château de Mantoue.)

Barbe, avec sa haute raison, ses facultés si pondérées, ne pouvait manquer

1. L'activité de Barbe s'étendit à la France : elle envoya un de ses fils à la cour de Charles le Téméraire pour s'y initier aux manières qui font le parfait chevalier; une de ses petites-filles, Claire, épousa, en 1480, Gilbert de Bourbon, comte de Montpensier. C'est par ce canal certai-

de tenir la balance égale entre les arts et les lettres : elle s'honora de l'amitié du pape Pie II, qui l'appelle : « moribus et forma laudabilis », et qui donna le chapeau de cardinal à un de ses fils, François, amateur distingué, collectionneur ardent d'antiquités de toutes sortes, mais fort mauvais sujet. Barbe, de concert avec son époux, favorisa en outre l'introduction de l'imprimerie : dès 1472 paraissait à Mantoue le *Décaméron* de Boccace. En même temps, souveraine ferme et active, mère vigilante et dévouée, elle fonda pour longtemps la grandeur de la maison des Gonzague. Les regrets unanimes de ses enfants et de ses sujets l'accompagnèrent lorsqu'elle mourut, en 1481 (elle avait eu la douleur de survivre à son époux, mort en 1478), âgée de cinquante-huit ans seulement. Mantegna, dans une des fresques du palais de Mantoue, nous a conservé l'image de la marquise Barbe : majestueuse et un peu massive, les traits forts, accentués, et du plus pur type germanique, elle trône au milieu de sa nombreuse progéniture, image vivante — avec la beauté en moins — de l'antique matrone romaine.



Suivante et Esclave de la Cour de Mantoue.
D'après la fresque de Mantegna.
(Château de Mantoue.)

Les seigneurs de Mantoue profitèrent de la faveur qui s'attachait au souvenir de Virgile, le plus illustre des fils de l'antique cité. Un humaniste célèbre, Platina, le bibliothécaire de Sixte IV, dédia au marquis Louis la pièce intitulée : « Divi Ludovici Marchionis Mantuæ Somnium »[1], dans laquelle il montre Virgile quittant l'Élysée pour apparaître en songe au prince et le prier de terminer l'œuvre commencée, à savoir, purger ses œuvres des erreurs des copistes. Un dialogue s'engage, qui finit naturellement (Platina n'eût pas été humaniste à moins !) par un pompeux éloge du seigneur de Mantoue.

Aucune famille italienne, à l'exception de celle d'Este, n'a autant mis à contribution l'art du médailleur. Se sont fixés à Mantoue ou ont travaillé pour les Gonzague : Pisanello, Pietro da Fano, Sperandio, Melioli, Ruberto, Talpa, Fra Antonio da Brescia, l'Antiquo, Cristoforo Romano, et divers autres maîtres.

Bologne, la docte ou la grasse (on pourrait aussi dire la placide), partagée entre l'autorité des papes et celle des Bentivoglio, comme elle l'était entre l'enseignement de son université et les travaux du commerce ou de l'agriculture,

nement qu'est venu en France le beau *Saint Sébastien* de Mantegna, conservé à Aigueperse et publié par M. Paul Mantz dans la *Gazette des Beaux-Arts* (nov. 1886).

1. Publié par M. Portioli sous le titre indiqué ci-dessus ; Mantoue, Segna, 1887, in-8°.

s'impose des sacrifices considérables, fait appel à des étrangers illustres, multiplie les efforts et les encouragements, sans parvenir à donner à ses rues la physionomie et à ses artistes la cohésion qui indiquent un tempérament véri-



La famille Bentivoglio aux pieds de la Vierge, par Lorenzo Costa.
(Église San Giacomo Maggiore à Bologne.)

table. Vers la fin du siècle seulement, un de ses fils, l'orfèvre-peintre Francesco Raibolini, surnommé le Francia, imitateur plus ou moins direct du Pérugin, parvient sinon à fonder une École véritable, du moins à attirer dans son atelier plus de deux cents élèves, dont les plus célèbres furent Timoteo Viti, l'imitateur de Raphaël, et Marc-Antoine, le grand graveur. Un autre Bolonais, Aristotele di Fioravante († vers 1480), dont nous avons eu l'occasion, à diverses reprises déjà, de prononcer le nom, se rendit plus célèbre comme ingénieur que comme

artiste : son tour de force fut le transport d'une tour gigantesque, qu'il déplaça sans la démolir (1455). Les peintres Jacopo Ripanda, qui orna de fresques le palais du Capitole à Rome, et Marco Zoppo, qui fit fortune à Ferrare, ne sont cités ici que pour mémoire.

A l'époque de la Première Renaissance, la protection des arts s'incarne dans Jean II Bentivoglio (1443-1509). Issu d'une famille illustre et apparenté à plusieurs maisons souveraines, ce personnage gouverna Bologne pendant près d'un demi-siècle, réussissant, par sa prudence et sa fermeté, à ménager à la fois le Saint-Siège, souverain de la ville, et à se concilier ses concitoyens. Son long et pacifique gouvernement ne l'empêcha pas, en 1506, d'être chassé par le pape Jules II, et de mourir tristement dans l'exil à peu d'années de là.



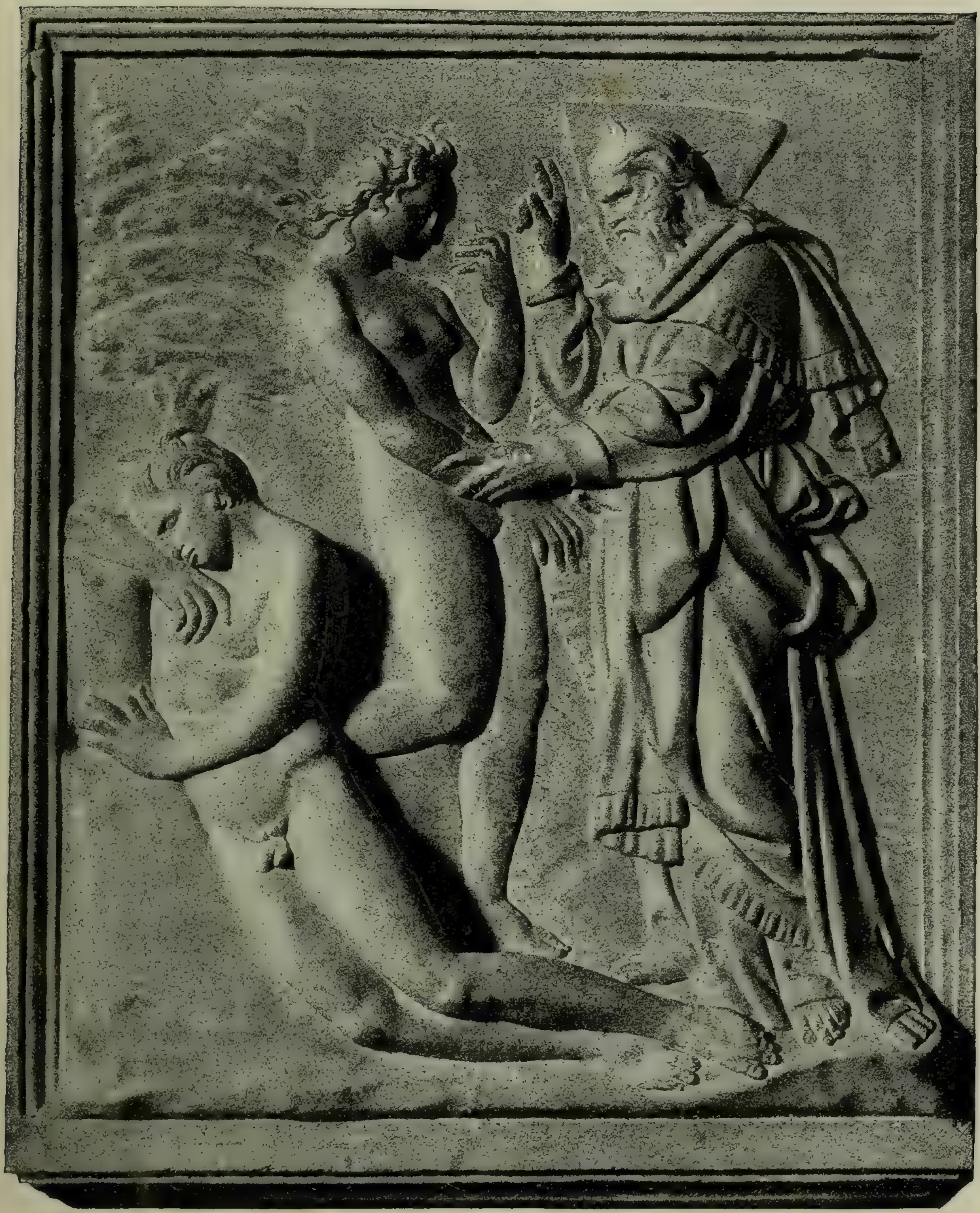
Médaille de Jean Bentivoglio.

Le médailleur attitré de Jean Bentivoglio était Sperandio, qui a reproduit les traits du père ainsi que de quelques-uns des enfants (la progéniture légitime ou illégitime de Jean II était des plus nombreuses; elle comprenait plus de trente fils ou filles); le graveur de ses monnaies, Francesco Francia.

De nombreux monuments perpétuent à Bologne le souvenir des Bentivoglio. C'est tout d'abord, dans l'église San Giacomo Maggiore, le tombeau d'Antoine Galéas, par Giacomo della Quercia. En 1486, s'éleva dans la même église la chapelle qui porte le nom de Bentivoglio. On y voit le mausolée d'Annibal, le père de Jean II (bas-relief polychrome exécuté en 1458 par Niccolò dell' Arca, le représentant, l'épée à la main, sur un cheval qui se cabre); puis le portrait en bas-relief de Jean II, par Francesco Francia; la Vierge trônant entre Jean et sa femme agenouillés devant elle, leurs enfants debout au pied du trône, chef-d'œuvre de Lorenzo Costa (1488); puis deux scènes de triomphe, du même (1490), et une autre Vierge peinte par Francia (1499). La Madonna del Barocano fut ornée d'une Vierge trônant, avec Jean Bentivoglio et son épouse près d'elle en donateurs (1472), par Francesco Cossa.

Les Bentivoglio avaient concentré leurs efforts sur l'église San Giacomo Maggiore : le légat pontifical ambitionna de faire de San Petronio le sanctuaire le plus riche de Bologne. Le principal des choix faits par ce personnage — c'était le cardinal Antoine Correro de Venise († 1445), neveu du pape Grégoire XII — témoigne en faveur de son goût : confier la décoration des portes de la façade à un maître de la valeur de Giacomo della Quercia et disputer, de longues années durant, un tel artiste au gouvernement siennois, si acharné à le reconquérir, n'est certes pas le fait d'un homme étranger à l'art. Giacomo della Quercia exécuta à Bologne d'autres ouvrages

encore, sur lesquels nous reviendrons dans sa biographie. Un autre étranger, le frère Jacques d'Ulm (1407-1491), orna San Petronio d'une partie de sa verrière.



La Création d'Eve, bas-relief de Jacopo della Quercia. (Église San Petronio à Bologne.)

A San Domenico, les dominicains chargèrent successivement Nicolas de Bari, surnommé Niccolò dell' Arca (1469-1483), puis Michel-Ange (1494), de terminer le mausolée de leur patron saint Dominique, commencé deux siècles auparavant par Niccolò de Pise. Nicolas de Bari sculpta les prophètes et les saints et un des anges, le Buonarroti l'autre ange, ainsi que la statue de saint Petronius. Citons également, à San Domenico, le tombeau d'Alessandro Tar-

tagni († 1477), sculpté par un élève de Verrocchio, le Florentin Francesco di Simone [1].

Parmi les autres monuments construits ou décorés pendant le quinzième siècle (c'étaient surtout des constructions en briques), il convient de citer la façade du « Corpus Domini » (1456), la façade de la Madonna di Galliera (1470), le palais du Podestat (1485), le palais de la Corporation des « Stracciuoli » (1496), le palais Fava [2].

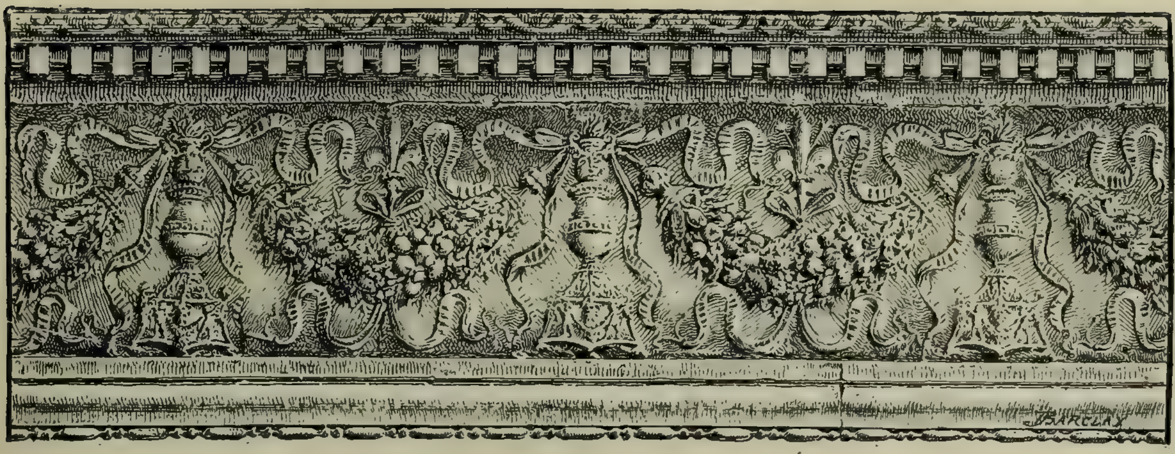
Pour compléter cette rapide esquisse du mouvement des arts à Bologne, il nous reste à signaler l'activité déployée dans cette ville par quelques médailleurs, ainsi que la fondation d'un atelier de tapisseries par Pietro Sette e Mezzo de Brescia (1460).

1. Gravé dans l'ouvrage de M. Heiss : *les Médailleurs de la Renaissance : Sperandio de Mantoue et les Médailleurs anonymes des Bentivoglio*. Paris ; Rothschild, 1886.

2. Redtenbacher, *die Architektur der italiänischen Renaissance*, passim.



Thésée et Ariadne. (Fragment, fac-similé d'une gravure de Baccio Baldini.)



Fragment d'une frise de Giuliano da San Gallo. (Eglise Santa Maria delle Carceri à Prato.)

CHAPITRE VI

VENISE ET LA VÉNÉTIE. — LE LUXE ET L'ART. — LE GRAND CONSEIL ET LE PALAIS DES DOGES. — UN DERNIER BOULEVARD DU BYZANTINISME EN ITALIE. — IMPORTANCE DE LA COLONIE ÉTRANGÈRE A VENISE. — PADOUE. — VÉRONE. — VICENCE. — LE FRIOUL. — LA DALMATIE ET L'ISTRIE.

> « Et fus bien esmerveillé de veoir l'assiete de ceste cité, et de veoir tant de clochiers et de monastères, et si grand maisonnement, et tout en l'eaue. »
>
> COMMYNES.

Venise, dont l'École devait, au seizième siècle, prolonger sa vitalité bien au delà de celle de toutes les autres Écoles italiennes, s'affirma tardivement, après un enfantement long et laborieux[1]. Ce retard tenait, d'une part, aux relations de Venise avec l'Orient, si propres à y maintenir la tradition byzantine, de l'autre à la neutralité du gouvernement et au manque de parti pris chez les Mécènes. Ce n'est pas que l'activité artistique fût moindre qu'ailleurs dans cette cité riche entre toutes (l'église de Santa Maria dei Miracoli fut construite en 1480, à l'aide d'une quête faite sur place, et qui produisit en un rien de temps 30 000 ducats) ; mais, isolée par les flots, avec son régime despotique et conservateur, avec ses préoccupations commerciales, elle ne devait sentir qu'à la longue le besoin d'innovations — et

1. BIBL. : Ici encore nous manquons d'un recueil de documents conçu sur un plan métho-

surtout d'innovations d'un caractère aussi désintéressé que les conquêtes de la Renaissance. — Que la race eût d'ailleurs de rares aptitudes pour la culture des arts, elle le prouva brillamment dans la suite, bien différente en cela des Génois, rivaux héréditaires des Vénitiens.

Dans ce milieu éminemment factice, tout revêtait un caractère étrange, fait pour fasciner, pour éblouir. C'étaient d'abord des mœurs publiques ou privées fortement imprégnées d'influences orientales, le despotisme du gouvernement, son besoin de pompe, cette population bigarrée accourue de toutes les parties de l'univers sur le marché le plus vaste qui fût alors, l'éclat des cérémonies religieuses, l'abondance des esclaves (Venise était l'entrepôt par excellence de la traite des blancs et des noirs). Le spectacle du luxe vénitien surtout était de nature à produire l'impression la plus profonde. Dans ces habitations si péniblement disputées aux flots régnaient une profusion de couleurs et une recherche à faire envie aux plus riches patriciens de Florence, aux plus riches prélats de la cour romaine. Écoutons un témoin d'ordinaire peu accessible aux choses de l'art, notre spirituel et profond Commynes. Pendant son séjour en 1495, séjour pendant lequel les Vénitiens le jouèrent si habilement, il eut peine à se rassasier du spectacle de cette polychromie éclatante et harmonieuse. « Les maisons sont fort grandes et haultes, et de bonne pierre, et les anciennes toutes painctes; les aultres faictes depuis cent ans : toutes ont le devant de marbre blanc, qui leur vient d'Istrie, à cent mils de là, et encores maincte grant pièce de porphire et de sarpentine sur le devant. Au dedans ont pour le moins, pour la pluspart, deux chambres qui ont les planchez dorez, riches manteaulx de cheminées de marbre taillez, les chalitz des lictz dorez, et les ostevens painctz et dorez, et fort bien meublées dedans. C'est la plus triumphante cité que j'aye jamais veue, et qui plus faict d'honneurs à embassadeurs et estrangers et qui plus saigement se gouverne et où le service de Dieu est le plus sollempnellement faict : et encores qu'il y peust bien avoir d'autres faultes, si croy je que Dieu les a en ayde pour la révérence qu'ilz portent au service de l'Église[1]. »

Dans le costume, même magnificence : en 1433 on comptait plus de six cents dames vêtues habituellement de soie, couvertes d'or, d'argent, de joyaux, que c'était une « maesta » de les voir. Le Sénat avait beau lutter[2] : toujours la vanité finissait par triompher des édits les plus sévères.

dique. L'histoire des arts à Venise est dispersée dans les publications ou les papiers de Cicogna, dans les ouvrages du marquis Selvatico (*Sulla Architettura e sulla Scultura in Venezia;* Venise, 1847); dans celui de Lorenzi (*Monumenti per servire alla storia del Palazzo ducale di Venezia;* t. I, 1253-1600; Venise, 1868); dans l'étrange et génial travail de Ruskin, *The Stones of Venice;* dans les opuscules de MM. Cecchetti, Caffi et Urbani de Gheltof. M. Molinier a commencé dans *l'Art* (1887, t. I) la publication d'un travail d'ensemble sur les arts décoratifs à Venise; M. Heiss a consacré un volume spécial aux Médailleurs vénitiens (Paris; Rothschild, 1887).

1. Édit. Chantelauze, p. 570.

2. 1425, défense aux mariées de porter des vêtements d'une valeur supérieure à 200 ducats;

Pour apprécier pleinement ce mirage de l'art vénitien, il faut nous figurer la mer intervenant dans toutes les fêtes, cet élément mobile par excellence mêlant les reflets irisés de ses vagues au chatoiement des étoffes importées de l'Orient, balançant des barques pavoisées de mille couleurs, de somptueux bucentaures, en un mot un feu d'artifice de tous les jours, éblouissant les yeux plutôt qu'il ne séduisait l'esprit. Nulle part on ne trouvait d'aussi riches joyaux (tous les grands joailliers du quinzième siècle sont Vénitiens), nulle part un luxe aussi étourdissant. Une corporation dite de la « Calza » s'était donné pour mis-



Vue du pont Saint-Jean à Venise.

sion d'organiser les fêtes ; lors du couronnement du doge Michel Steno (1400), chacun de ses membres dépensa, pour rehausser l'éclat de cette cérémonie, la somme énorme de 2000 florins (100 000 francs environ)[1].

En accordant à ces créations éphémères une place dans l'histoire des arts, ne nous dissimulons pas que souvent aussi elles ont tenu lieu d'œuvres plus élevées et plus durables, et que le talent d'un peintre s'est plus d'une fois noyé au milieu des rubans et des pompons.

L'exemple de Venise, celle des républiques italiennes où le pouvoir s'incarnait le moins dans un homme ou dans une famille déterminés, et où les entraî-

1455, proscription des habits, des manteaux, des journades en drap d'argent ou d'or ; 1472, proscription des fourrures de martre, hermine, loup cervier. (Molmenti, *la Storia di Venezia nella vita privata;* Turin, 1880, p. 296, 312.)

1. Molmenti, p. 364.

nements de toute nature étaient le plus rares, cet exemple-là est tout particulièrement propre à nous montrer quelle place un État sage, bien ordonné, ayant à la fois le souci de l'économie et celui de sa dignité, accordait à l'art (le département des beaux-arts y ressortissait à l'office des « Provveditori del Sale », l'office chargé de percevoir l'impôt sur le sel). Toutes les grandes cités libres de l'Italie — Florence, Sienne, Pérouse — avaient bâti leur palais municipal au treizième ou au quatorzième siècle; aussi rien de plus rare que la construction d'un édifice de ce genre à l'époque de la Première Renaissance : tout au plus s'occupait-on de quelque embellissement spécial. Seule Venise consacra toute cette période et le plus clair de ses forces à la construction de l'immense et splendide « Palazzo Ducale », siège de son gouvernement et emblème de sa puissance, ce palais, « tout de marbre bien taillé, avec tout le devant et le bord des pierres dorées en la largeur d'un pouce ». (Commynes.)



Le doge François Foscari
(1423-1457).

Aux yeux du Grand Conseil, l'art était avant tout un instrument de domination et un auxiliaire de la politique. Cette vue étroite se fait jour dans la longue série d'inscriptions placées au-dessous des peintures de la grande salle représentant l'histoire des rapports de la République avec Frédéric Barberousse et le pape Alexandre III : on y sent que chaque trait doit porter. S'il attache tant de prix à la décoration de cette salle, qu'il appelle en 1455 un joyau très rare et très noble, « jocale singularissimum et dignissimum[1] », c'est qu'elle sert à rehausser le prestige du premier corps de la République. S'agit-il, par contre, d'entreprises plus désintéressées, telles que l'installation de la précieuse bibliothèque donnée à Venise par le cardinal Bessarion, on constate une indifférence rare. Après un semblant de mesures prises en 1468, il nous faut aller jusqu'en 1494 pour trouver une décision définitive, et encore cette décision consiste-t-elle dans la cession de la collection au général des Dominicains, qui offrait de l'installer au monastère de San Giovanni e Paolo[2].



Le doge Pascal Maligiero
(1457-1462).

1. Lorenzi, *Monumenti*, t. I, p. 56, 61-65 (avec reproduction des peintures).
2. *Ibid.*, t. I, p. 109-110.



Vue de Venise en 1500 (Fragment). La basilique de Saint-Marc et le palais des doges (Fac-simile d'une gravure sur bois attribuée a Jacopo de Barbari)

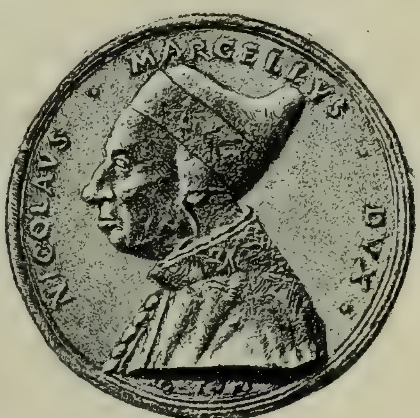
Le Grand Conseil faisait d'ailleurs preuve d'une extrême parcimonie. Il n'accordait que 125 florins de traitement à Antonio Rizzo, surintendant ou *Proto*, comme on disait à Venise, du Palais Ducal, et seulement 60 ducats par an à Jean Bellin pour l'exécution des peintures du même palais; on sait qu'il se brouilla pour une question d'honoraires avec Pierre Pérugin. Aussi faut-il entendre les doléances de Rizzo : chargé à la fois de diriger la construction et de sculpter les figures, il a été forcé de fermer sa boutique; il lui est impossible, avec une allocation si modique, de mettre quelque argent de côté pour ses vieux jours, de constituer des dots à ses enfants, etc. Le Conseil, touché de sa misère, finit par porter son traitement à 200 florins, mais ce ne fut pas sans peine [1].



Le doge Christophe Mauro (1462-1471).

Pendant la période qui nous occupe, les points saillants de l'histoire du Palais Ducal sont : l'exécution des fresques de la grande salle par Gentile da Fabriano et Pisanello, la construction de la porte « della Carta » par Giovanni et Bartolommeo Buon, le grand incendie du 14 septembre 1484, la reconstruction de la partie qui donne sur la cour par Antonio Rizzo, Bartolommeo Buon et Pietro Lombardo, enfin la décoration de la grande salle par Giovanni Bellini, Aloïse Vivarini et plusieurs de leurs confrères.

Si la direction des travaux d'architecture fut confiée à des artistes indigènes, lorsqu'il s'agit des peintures, on fit appel autant à des étrangers qu'à des régnicoles, à Gentile da Fabriano, à Pisanello, au Pérugin, habitude qui semble montrer à quel point le gouvernement se rendait compte de l'infériorité des artistes vénitiens, restés à moitié byzantins en plein quinzième siècle. Pour la sculpture également, lorsqu'il fut question d'élever un monument de l'importance de la statue équestre du Colleone, on choisit un étranger, Andrea Verrocchio.



Le doge Nicolas Marcello (1473-1474).

Tandis qu'à Florence de simples particuliers, les Strozzi, les Ruccellai, les Tornabuoni, enrichissaient la cité d'œuvres d'art propres à témoigner à la fois de leur magnificence et de leur piété (l'*Adoration des Mages* de Gentile da Fabriano, la façade de Sainte-Marie Nouvelle, les fresques de Ghirlandajo, dans la même église, etc.), à Venise les amateurs, suivant une tradition séculaire (elle remon-

1. Lorenzi, *Monumenti*, t. I, p. 106, 107, 115.

tait jusqu'au temps de Pétrarque), se plaisaient surtout dans la recherche des vestiges de l'art ancien, et, parmi eux, des ouvrages de petite dimension, les médailles, les camées, les intailles. Peu ou point de fondations monumentales propres à rappeler les familles qui illustrèrent le quinzième siècle, les Foscari, les Morosini, les Mocenigo, les Barbaro, les Contarini, les Cornaro (l'encouragement de l'art contemporain incombait principalement aux fabriques des églises et aux corporations). Aussi les Mécènes vénitiens furent-ils loin de seconder l'essor de la Renaissance avec autant d'efficacité que l'avaient fait les Médicis à Florence, les papes à Rome, les Sforza à Milan[1]. Ici encore, d'ailleurs, le contre-coup de l'action des collectionneurs se fit immédiatement sentir chez les artistes : Venise compte à son actif, pendant le quinzième siècle, une série intéressante de médailleurs : Boldu, Guidizani, Gentil Bellin, Cornelius, puis, dans ses colonies, Paul de Raguse et François de Laurana.



Le doge Jean Mocenigo
(1478-1485).

Le contact avec les champions de la Renaissance n'avait pas manqué cependant. A la suite de l'apparition de Gentile da Fabriano, Jacopo Bellini avait suivi son maître à Florence, où il séjourna de 1423 à 1425 au moins, et où un autre peintre vénitien, Domenico Veneziano, se fit également un nom. Vers la même époque, Piero di Niccolò de Florence et Giovanni di Martino de Fiesole élevèrent, à SS. Giovanni e Paolo, le mausolée du doge Tommaso Mocenigo († 1423). En 1433, Michelozzo accompagna à Venise son protecteur Cosme de Médicis, qui le chargea de construire, pour en faire hommage à ses hôtes, la bibliothèque de Sainte-Marie Majeure; en 1451, Donatello sculpta pour la chapelle des Florentins, dans l'église des Frari, la statue en bois de saint Jean-Baptiste. Le dernier tiers du siècle fut marqué par l'arrivée de Verrocchio et l'exécution de la statue du Colleone.

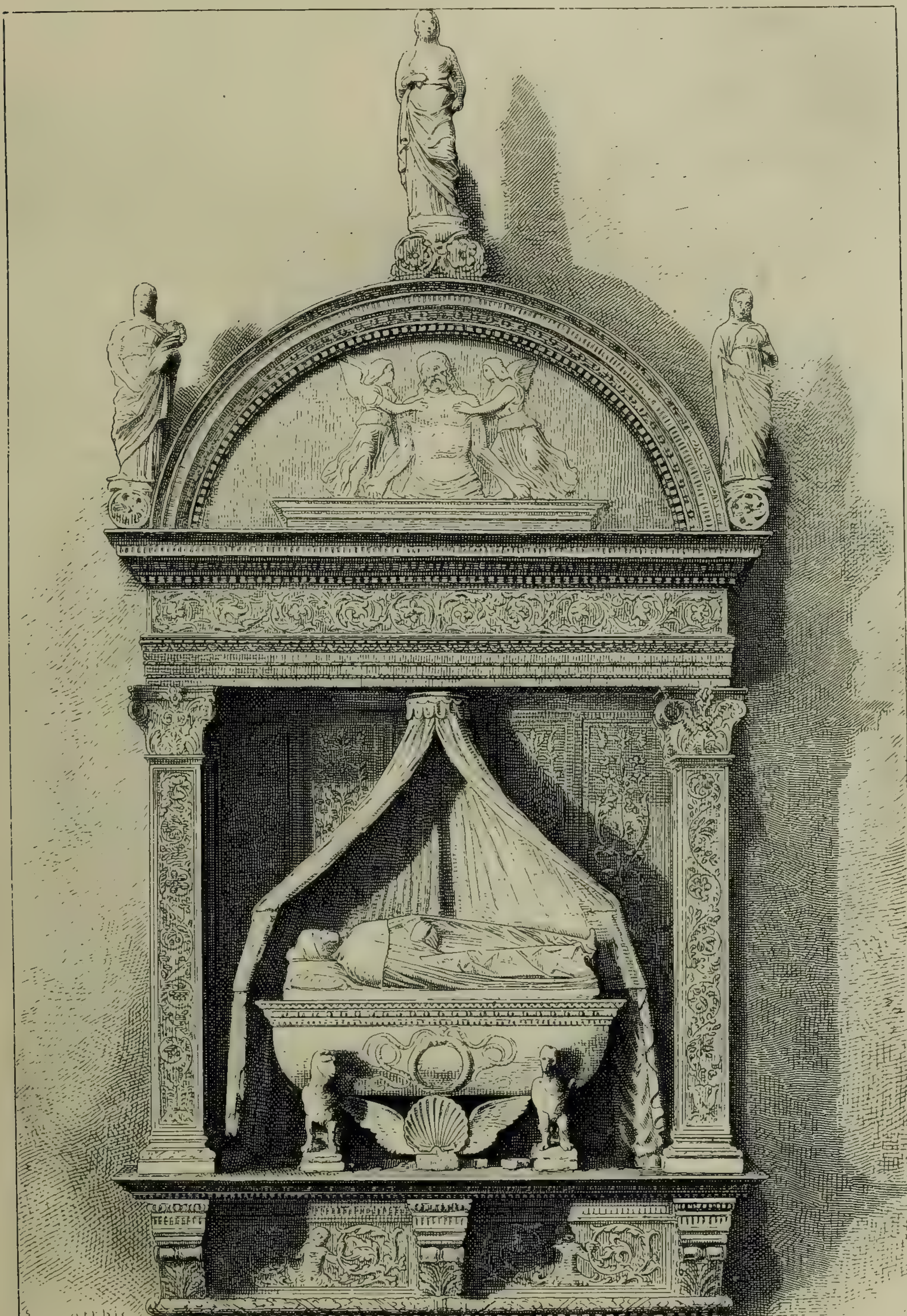


Le doge Marc Barbarigo
(1485-1486).

A côté des Florentins, les Padouans et les Véronais, sujets de Venise, faisaient à tout instant de triomphantes apparitions dans la capitale de leurs vainqueurs.

1. On trouvera des détails sur ces collections dans *les Arts à la cour des Papes*, t. II, p. 172; *les Précurseurs de la Renaissance*, p. 40, et *la Renaissance au temps de Charles VIII*, p. 306.

Vérone lui dépêchait Pisanello, les Bregno ou Riccio, Fra Giocondo. De Padoue



Tombeau du doge Pierre Mocenigo (1474-1477). Église Saint-Jean et Saint-Paul à Venise.

venaient des fondeurs, des graveurs, disciples du grand Mantegna, pour ne point

parler des Bellini, élevés sinon nés dans ce milieu fécond. A la ville de Trévise ou à son territoire Venise empruntait les peintres Vincenzo Catena et Cima da Conegliano. La Lombardie à son tour était représentée par les Lombardi (Pietro di Martino Lombardi, tige d'une famille célèbre, que l'on a jusqu'à ces derniers temps crue originaire de Venise, était originaire de Carona, près de Lugano[1]). Puis, de loin en loin, quelque artiste du Midi, tel que Antonello de Messine, ou même quelque ultramontain, tel que ce Johannes de Alemania qui contribua à fonder l'École de Murano, et Pietro Alemanno, habile imitateur des Crivelli, enfin le peintre français Jean Bon ou Buon, de Saint-Apollinaris (Saint-Apollinaire? près de Dijon), qui fut chargé en 1431 de peindre à l'huile et de dorer la Ca d'Oro[2], et le célèbre imprimeur champenois Nicolas Jenson[3].

De ce tableau sommaire il résulte que Venise comptait autant d'artistes étrangers que d'artistes indigènes, et même des artistes étrangers à l'Italie, des Allemands ou des Slaves. Il semblerait que les conséquences dussent être les mêmes qu'à Naples, par exemple, ou à Gênes, villes dans lesquelles ces éléments hétérogènes ne parvinrent jamais à s'harmoniser. Mais l'action latente de la civilisation vénitienne était si forte, la société si puissante et si savamment organisée, que toutes ces dissemblances se fondirent, comme des métaux dans un creuset, et devinrent une cause de variété, de force et de progrès pour l'École vénitienne.

L'élément vénitien compte cependant dès lors de nombreux représentants; mais les uns, tout en créant des ouvrages intéressants, n'ont pas laissé de nom dans l'histoire, les autres appartiennent au domaine de la peinture. Il est à peine nécessaire de rappeler combien de pages vivantes et curieuses nous ont laissées l'École de Murano, avec les Vivarini, puis les Bellini, les Crivelli, Marziale, secondés par les étrangers devenus Vénitiens.

D'autre part, l'État vénitien contenait un certain nombre de modèles antiques qui, sans être comparables à ceux de Rome ou des environs de Naples, pouvaient fournir à l'enseignement d'excellents modèles : tout d'abord les chevaux de bronze de Saint-Marc, rapportés de Constantinople en 1205 et copiés, au quatorzième siècle déjà, par Giotto dans une de ses fresques de Padoue, *les Vendeurs chassés du temple;* puis les antiquités d'Adria, de Grado, de Padoue, de Vérone; en second lieu, les sculptures, les pierres gravées, les ornements de toute sorte, ou réunis dans les églises, ou recueillis par les collectionneurs, qui profitaient, pour enrichir leurs séries, des incessants voyages de leurs compatriotes dans toutes les régions autrefois soumises à l'influence hellénique. L'art grec

1. Cette découverte est due à M. Cecchetti, *Archivio veneto*, fasc. LXVI.

2. *Royal Institute of British Architects; Journal of Proceedings*, 1886, t. III, p. 61-62. Ne pas confondre cet artiste avec son homonyme Jean Bon, qui commença en 1424 l'édification de la Ca d'Oro.

3. Article de M. Stein dans la *Bibliothèque de l'École des Chartes*, 1887.

était, proportion gardée, mieux représenté à Venise que l'art romain, et c'est une loi mise en évidence par les auteurs du *Cicerone*, MM. Burckhardt et Bode, que la prépondérance accordée par les artistes vénitiens aux modèles grecs sur les modèles de la décadence romaine.

Examinons brièvement les vicissitudes des différentes formes de l'art à Venise. L'architecture, quoique inféodée plus longtemps que partout ailleurs aux traditions gothiques, et même byzantines et arabes, s'enorgueillit de belles constructions religieuses dans le style moderne, telles que San Zaccaria, San Michele, Santa Maria dei Miracoli, San Giovanni Crisostomo, les « Scuole » de San Giovanni Evangelista et de San Marco, ou d'élégants et pittoresques monuments civils, tels que la partie intérieure du Palais des Doges, la porte de l'Arsenal, les palais Dario, Manzoni-Angarani, Corner-Spinelli, Vendramin-Calergi, Grimani a San Paolo, etc.



Le doge Augustin Barbarigo (1485-1486).

La sculpture compte à son actif la série si variée et si importante des tombeaux des doges à Saint-Marc, à San Giovanni et Paolo et aux Frari, chefs-d'œuvre des Lombardi et des Riccio. Rien de moins classique d'ailleurs que ces échafaudages, parfois assez incohérents, de statues et de bas-reliefs, rien qui s'écarte davantage du goût florentin, dès lors si pur et si châtié.

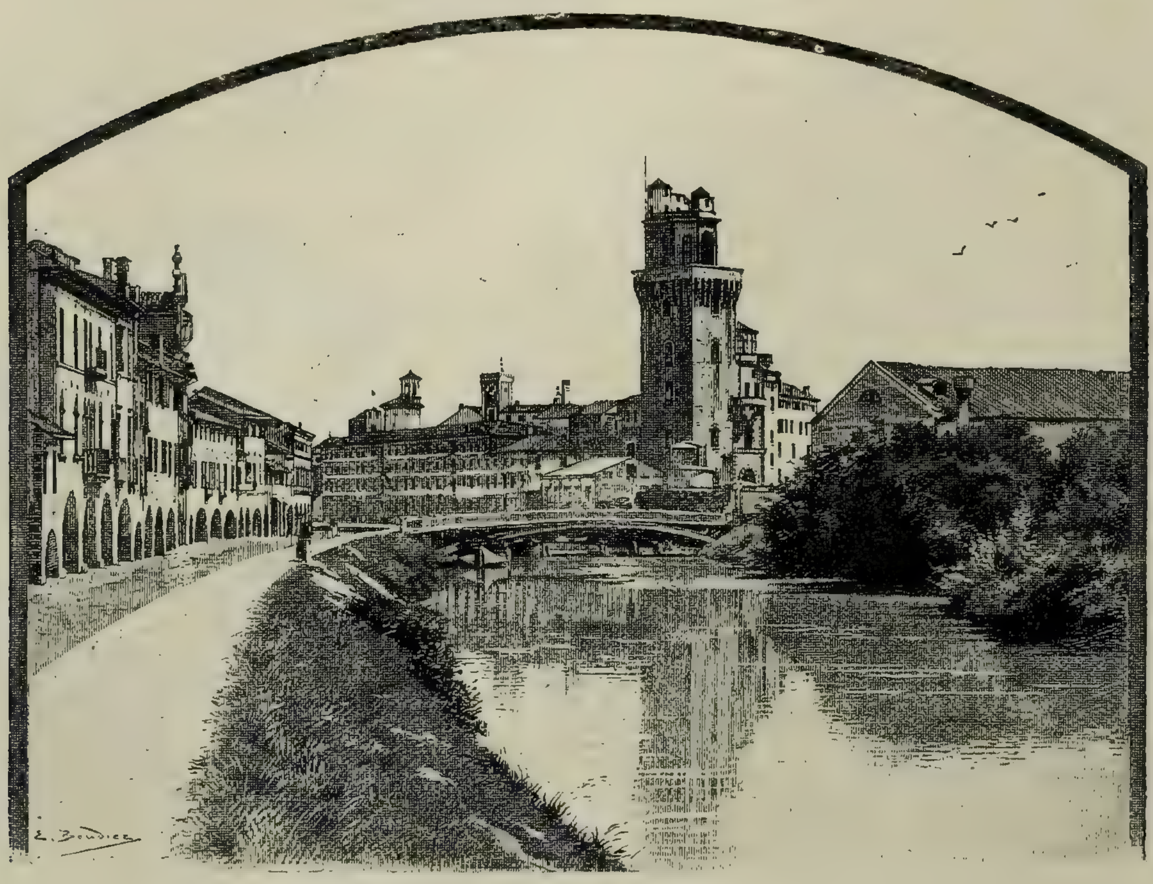
La peinture surtout, quelque difficulté qu'elle éprouvât à se dégager des fonds d'or, des figures hiératiques, du luxe des ornements, faisait concevoir dès lors les plus brillantes espérances.

Cette atmosphère saturée d'humidité, comme à Amsterdam, si justement qualifiée de Venise du Nord, avait, alors comme aujourd'hui, le privilège de donner aux moindres tons, par suite de quelque effet de prisme, une valeur extraordinaire, de décupler les jouissances optiques. Qui ne s'est arrêté, à Venise, entre des masures, devant de pauvres jardins remplis de lauriers-roses faits pour passer inaperçus partout ailleurs, mais qui ici acquièrent une intensité et un éclat capables de procurer à l'œil les sensations les plus exquises ! Dans un tel entourage, on naît peintre. Les Muranistes le sont déjà par la richesse du coloris, en attendant que, la science du dessin et celle du drame s'en mêlant, l'École vénitienne devienne l'interprète par excellence de toutes ces sensations moitié physiologiques, moitié intellectuelles.

Un trait encore pour caractériser la vitalité de l'art vénitien de cette époque, pour montrer avec quelle abondance il s'échappe, toutes les fois qu'il n'est pas contrarié par des traditions invétérées. Dans les dernières années du siècle, Venise, grâce à l'initiative d'Alde Manuce, devint rapidement le rendez-vous des plus habiles graveurs et des plus habiles illustrateurs de livres de toute l'Italie.

Rappelons le nom de Jacques de Barbari et le souvenir des anonymes éminents auxquels nous devons les illustrations de la *Bible* de Malermi (1490), du *Novellino* de Masuccio (1492), du *Fasciculus Medicinæ* de Ketham (1492), du *Dante*, du *Pétrarque*, du *Térence*, et surtout de la perle dans cet écrin, du *Songe de Polyphile* (1499).

Les arts décoratifs offraient tour à tour les plus éclatants tissus de toute



Vue de Padoue.

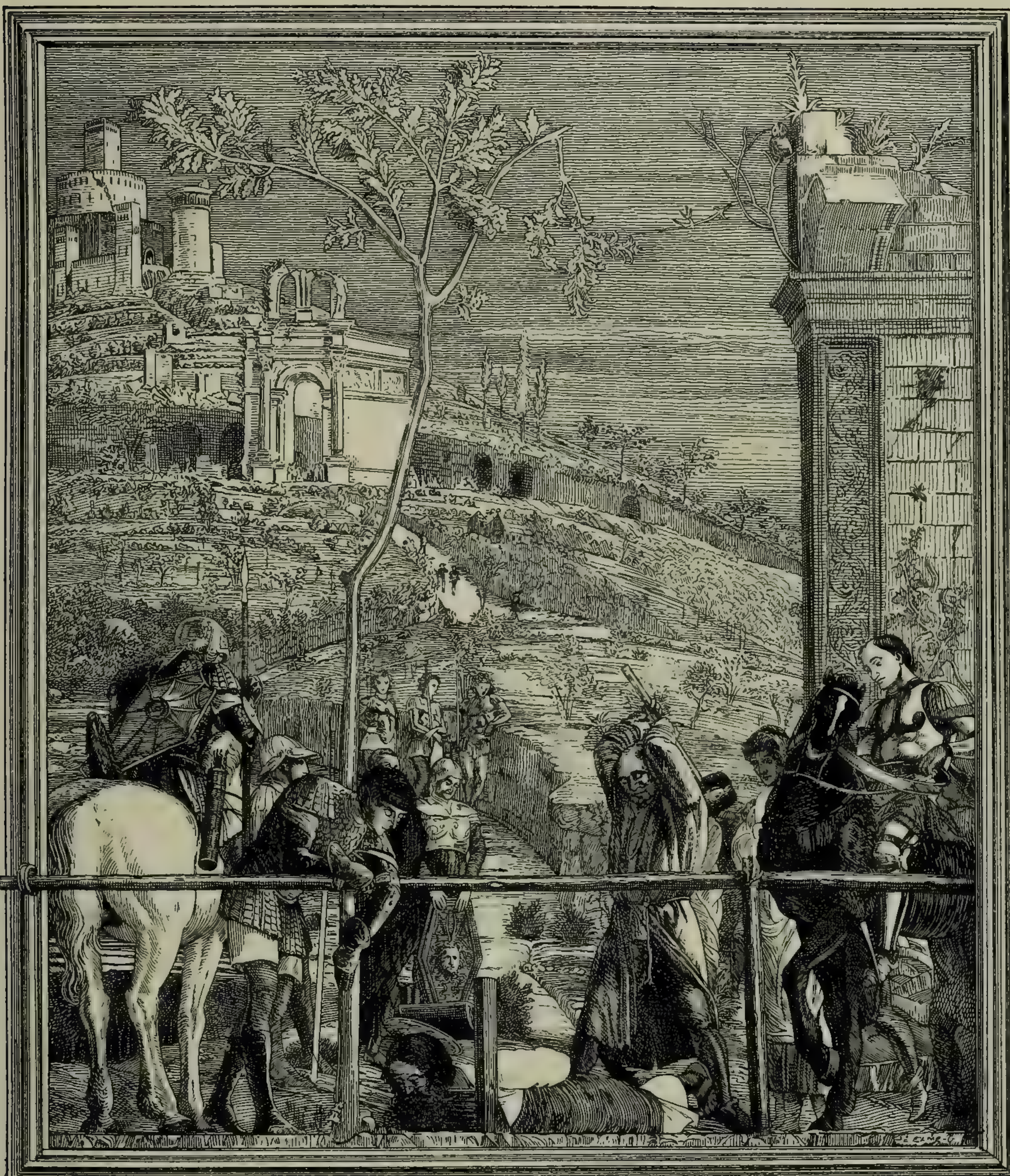
l'Italie, puis cette verrerie féerique, qui est comme de la lumière solidifiée, des mosaïques, dont le scintillement le disputait à celui des plus riches écrins, les filigranes, les incrustations d'ivoire, bref la série aussi longue que variée de productions dans lesquelles l'art byzantin expirant s'était plu à manifester sa science du fini ou son goût pour la richesse. Ne dirait-on pas une serre chaude remplie des plus merveilleuses fleurs exotiques !

Autour de Venise, une ceinture de villes toutes depuis longtemps acquises aux principes de l'art nouveau.

Padoue[1], dont Montaigne loue l'« assiette fort plaisante, dans une plaine découverte bien loin tout autour », Padoue, la patrie de Tite-Live et de saint

1. BIBL. : Gonzati, *La Basilica di Sant' Antonio di Padova descritta ed illustrata.* Padoue, 1852-1853, 2 vol. in-fol. — Pietrucci, *Biografia degli Artisti Padovani.* Padoue, 1859. — Selvatico, *Guida di Padova e dei suoi principali contorni.* Padoue; Sacchetto, 1869.

Antoine, la ville bordée de portiques remplaçant le vulgaire trottoir moderne, s'est conquis dans l'histoire de la Renaissance immédiatement le premier rang après Florence. Sans les plus tristes complications politiques, les monuments



Le Martyre de saint Jacques. Fresque de Mantegna aux Eremitani de Padoue.

de l'architecture y marcheraient de pair avec tant d'autres merveilles et notre brave Montaigne n'aurait pas eu à y déplorer « les rues étroites et laides, fort peu peuplées, avec peu de belles maisons ».

Au siècle précédent, Padoue, grâce surtout aux leçons de Pétrarque, avait eu une intuition de l'antiquité véritablement rare et admirable pour cette époque [1].

1. Voy. *les Précurseurs de la Renaissance*, p. 39, et *la Renaissance au temps de Charles VIII*, p. 280 et suiv.

Au quinzième siècle, la noble cité, quoique asservie aux Vénitiens après la chute des Carrare (1405), et singulièrement déchue de son antique splendeur, reprend cette tradition, en partie sous l'influence des artistes florentins qui viennent y fixer leur séjour pour un temps plus ou moins long. Les dates culminantes du développement de la Renaissance y sont : en 1413, la découverte du prétendu tombeau de Tite-Live, qui provoqua l'enthousiasme de toutes les classes de la population; en 1434, l'établissement à Padoue de Palla Strozzi, le noble exilé florentin, dont la maison devint l'asile des humanistes, quelque peu négligés par l'Université, qui ne savait ou ne voulait pas s'attacher les représentants de l'école nouvelle[1]. La même année, apparition du peintre florentin Fra Filippo Lippi; puis, en 1444, arrivée de Donatello, qui passa à Padoue dix années, singulièrement fécondes, car c'est pendant cette période que prirent naissance la statue équestre de Gattamelata et les bronzes de l'église Saint-Antoine. Donatello était accompagné d'une phalange de vaillants compagnons d'armes, parmi lesquels Paolo Uccello mérite une mention spéciale. Vers la même époque, Jacques Bellin, le père de Gentil et de Jean, et le beau-père de Mantegna, vint fixer son domicile à Padoue, où le Squarcione, surnommé le père des peintres, en raison des cent trente-sept élèves qu'il avait formés, s'était déjà fait le propagateur des doctrines nouvelles, en attendant que son immortel disciple Andrea Mantegna donnât enfin un corps à l'École padouane. La rigueur scientifique et l'incomparable activité de Mantegna achevèrent l'œuvre qu'avait si bien ébauchée le génie primesautier de Donatello : sous cette discipline de fer, toutes les branches de l'art, peinture, sculpture, gravure, art du médailleur, arts décoratifs (surtout la marqueterie), prirent un magnifique épanouissement; on vit même prospérer une de ces fabriques de faïences si rares encore en Italie au quinzième siècle. Ce n'est point toutefois le moment de passer en revue tant de brillantes conquêtes : nous en réservons l'étude pour la seconde partie de ce travail. Rappelons seulement encore ici le souvenir d'un amateur padouan célèbre, le cardinal Scarampi (voy. plus haut, p. 86).

Vicence, où l'on voyait au temps de Montaigne et grâce à Palladio « tout plein de palais de noblesse », n'était guère connue au quinzième siècle que par quelques églises gothiques et par des édifices secondaires en style de la Renaissance, tels que l'exquis petit palais de l'Évêché (1494)[2].

Trévise, où, pour l'époque qui nous occupe, les Lombardi ont tout construit ou sculpté, est surtout chère aux amis de la Renaissance en souvenir du long

1. Voy. sur le séjour de Palla à Padoue les *Vite* de Vespasiano, p. 284, 546, et sur l'indifférence littéraire de l'Université, qui n'institua qu'en 1463 une chaire de grec, *die Wiederbelebung des classischen Alterthums*, de Voigt, t. I, p. 437-442.

2. Photogravure publiée par Nicolai : *Das Ornament der italienischen Kunst des XV Jahrhunderts*, pl. 16.



séjour qu'y fit le frère François Colonna, l'auteur du fameux *Songe de Polyphile*, qu'il acheva d'écrire dans cette ville l'an 1467. Un humaniste fameux, Ermolao Barbaro (1454-1493), occupait vers cette époque le siège épiscopal de Trévise. Il avait fait peindre dans son palais, antérieurement à 1453, par un certain Donatello de Trévise, des « Feste romane », c'est-à-dire probablement des scènes de triomphe, dans lesquelles on a voulu voir le prototype de plusieurs des gravures du *Songe de Polyphile*[1]. On a rattaché à ces peintures, mais sur une simple hypothèse, l'invention des grotesques. Le peintre Vincenzo Catena est né à Trévise; Cima da Conegliano dans les environs.

Signalons encore l'essor de l'imprimerie dans cette petite ville. Le savant Federici n'énumère pas moins de quatre-vingt-douze ouvrages sortis des presses trévisanes dans le court espace compris entre 1476 et 1500[2].



Vue de Vérone.
(D'après le *Supplementum Chronicarum* de Foresti, édit. de 1490.)

Feltre, près de Bellune, a donné le jour au peintre Pietro Luzzi, surnommé Morto, qui passe pour l'inventeur des grotesques.

Vérone[3], la ville fière et pittoresque, sillonnée par l'Adige, protégée par les dernières ramifications des Alpes, n'a point, pour le quinzième siècle, de souvenirs à opposer à ceux qu'y ont laissés, pour la période précédente, les della Scala, race de grands criminels et de grands administrateurs. Soumise aux Vénitiens à partir de 1405, elle se concentre et se recueille, sans toutefois abdiquer, comme le firent vers la même époque les Pisans sous le joug florentin. Si les créations monumentales y sont rares, en revanche Vérone donne à la Renaissance les vaillants maîtres qui s'appellent Vittore Pisanello, Stefano da

1. Bibl. : Federici, *Memorie Trevigiane sulle opere di disegno;* Venise, 1803, t. I, p. 96 et suiv. Voir en outre, sur Trévise, les *Lettere sulle Belle Arti Trevigiane*, de Crico; Trévise, 1833, et l'*Histoire de la Peinture en Italie*, de MM. Crowe et Cavalcaselle, édit. allem., t. V, p. 446 et suivantes.

2. *Memorie Trevigiane sulla Tipografia del secolo XV.* Venise, 1805.

3. Bibl. : Maffei, *Verona illustrata.* Vérone, 1731. — Bernasconi, *Studj sopra la Storia della Pittura italiana dei secoli XIV e XV e della Scuola pittorica Veronese.* Vérone, 1865.

Zevio (né dans les environs), Matteo de' Pasti, médailleur, peintre et architecte, le graveur Campagnola, Liberale, peintre et miniaturiste, Andrea Riccio, sculpteur insigne, enfin Fra Giocondo, l'un des plus éminents d'entre les architectes, ingénieurs et théoriciens du quinzième siècle, Fra Giocondo dont l'activité féconde s'étendit jusqu'à Paris, où il construisit le pont de Notre-Dame, jusqu'à la Loire, où plus d'un château lui est attribué par une tradition séculaire.

Dans le Frioul[1], avec sa population énergique, guerrière, fortement attachée à sa foi, les villes d'Udine, Cadore et Cividale, qui ne tarderont pas à être inféodées à l'École vénitienne, après avoir longtemps flotté entre les influences septentrionales et les influences italiennes, ne prennent encore que faiblement part à la nouvelle évolution de l'art italien. Parmi ses représentants on ne trouve guère à nommer que les peintres Marco Basaiti et Pellegrino da San Daniele. Quant à Bertolotti de Cividale, surnommé Bellunello, et Gian Francesco da Tolmezzo, dont les peintures ont été soigneusement décrites par MM. Crowe et Cavalcaselle, ils se distinguent par la dureté de leurs types archaïques, la sécheresse ou la lourdeur de leur coloris.

La Dalmatie et l'Istrie, alors soumises aux Vénitiens, ne laissent pas d'envoyer à l'Italie une série d'artistes distingués, les deux Laurana, l'architecte et le sculpteur, le médailleur Paul de Raguse, le peintre Carpaccio. Il n'y eut pas jusqu'à l'Esclavonie qui ne comptât quelques représentants, les peintres Gregorio Schiavone, un des meilleurs imitateurs du Squarcione, et Battista, le père de Martino da Udine, si célèbre sous le nom de Pellegrino da San Daniele.

1. Bibl. : Maniago, *Storia delle Belle Arti Friulane*, 2e édit. Udine, 1823. — Le même, *Guida d'Udine... cui si aggiunge la Guida di Cividale*. San Vito, 1839. — F. di Manzano, *Cenni biografici dei Letterati ed Artisti Friulani dal secolo IV al XIX*. Udine; Gambierasi, 1885. — Crowe et Cavalcaselle, *Histoire de la Peinture en Italie;* édit. allem., t. V, p. 219 et suiv.



Nielle italien du xve siècle. (Duchesne, no 223.)



Frise en terre cuite de la Chartreuse de Pavie.

CHAPITRE VII

LA LOMBARDIE. — MILAN ET LES SFORZA. — LES DUCS FRANÇOIS ET GALÉAS MARIE. — L'ŒUVRE DU DÔME. — PAVIE ET LA CHARTREUSE. — BRESCIA. LODI. CRÉMONE. CÔME. — LA SUISSE ITALIENNE. — BERGAME ET LE COLLEONE. — DIFFUSION DE L'ÉLÉMENT LOMBARD DANS LA SECONDE MOITIÉ DU QUINZIÈME SIÈCLE. — LE PIÉMONT. — GÊNES ET LA LIGURIE. — LA VERSILIE.

Comme Bologne, comme Ferrare, comme Mantoue, Milan ne doit rien à la nature, et tout à l'industrie de l'homme. En l'absence ne fût-ce que d'un méchant cours d'eau, il a fallu y amener, au prix de travaux gigantesques, un canal qui fait assez triste figure. Ne cherchez pas non plus, sur ce sol d'une désespérante monotonie, les accidents de terrain qui prêtent un charme inexprimable à Vérone, à Bergame, à Gênes; ce n'est qu'au loin, par delà la grasse plaine lombarde, que l'œil trouve à se reposer sur les montagnes. La vaillante cité n'en a eu que plus de mérite à se tailler dans l'histoire des arts la place que l'on sait[1].

Milan n'a pas été mieux partagée au point de vue de l'héritage du passé : en

1. Bibl. : On manque, pour le Milanais, d'un bon recueil de documents ou d'un travail critique embrassant le développement de l'art dans cette région pendant le quinzième siècle. Les *Notizie sulla vita e sulle opere dei principali architetti, scultori e pittori che fiorirono in Milano durante il governo dei Visconti e degli Sforza*, de Calvi (Milan, 1859-1869, 3 parties), reproduisent beaucoup d'erreurs anciennes, sans apporter un grand contingent de vérités nouvelles. Par contre, peu de provinces nous offrent une telle abondance de monographies dignes d'être proposées comme modèles. Les précieuses publications de MM. Caffi, Mongeri, marquis

dehors de la colonnade de Saint-Laurent, avec la rotonde qui lui fait suite, et des parties anciennes de la basilique de Saint-Ambroise, telles que la nef en miniature de San Satiro, l'antiquité n'y a laissé que peu de souvenirs, que peu de modèles. Ne déplorons pas ces lacunes : nous aimons mieux les cités qui sont les filles de leurs œuvres; ne faut-il pas, pour que l'inspiration soit vivante, qu'elle ait été précédée d'un effort!

Les Sforza, en revendiquant l'héritage des Visconti, cette race de monstres, n'y trouvèrent à recueillir que des traditions de libéralité excessive, de fondations gigantesques, non une direction de goût nettement caractérisée. Le dernier des Visconti, Philippe-Marie (1391-1447), tyran aussi astucieux que farouche et lâche, autre Tibère retiré dans l'inexpugnable château de Milan, comme son prototype dans l'île de Caprée, passa son existence dans cette splendide et mystérieuse résidence milanaise, dont l'embellissement fut, avec l'achèvement de la Chartreuse de Pavie, la préoccupation constante des Sforza aussi bien que des Visconti[1]. Il se piquait de ne se connaître qu'en chevaux. S'il appela auprès de lui Brunellesco (en 1422 ou en 1423; peut-être aussi entre 1431 et 1436), ce fut probablement en qualité d'ingénieur plutôt qu'en qualité d'architecte, pour lui demander de rendre encore plus inexpugnables ces murs derrière lesquels il ne se croyait jamais suffisamment en sûreté. De même, s'il combla de présents et d'honneurs le fameux humaniste François Philelphe, qui vint fixer sa demeure à Milan en 1439, ce ne fut très certainement que par pure gloriole : sans culture littéraire sérieuse, le tyran éprouvait cependant le besoin d'attacher à sa cour quelque personnalité en vue, et de faire chanter ses louanges par quelque adepte des doctrines littéraires nouvelles : c'était une mission dont nul ne pouvait s'acquitter avec plus de talent que le vaniteux, cupide et servile Philelphe.



Médaille de Ph.-Marie Visconti, par Pisanello.

Il n'est pas de ville où la rupture avec le passé ait été aussi brusque qu'à Milan en ce qui concerne l'organisation de la cour et de tous les services annexes, parmi lesquels il faut citer en première ligne les beaux-arts. Une dynastie telle que les Visconti ne disparaît pas sans laisser un vide immense; elle n'est pas remplacée par des aventuriers tels que les Sforza, sans que ceux-ci soient obligés de réédifier

d'Adda, Beltrami, Casati, seront citées au fur et à mesure, ainsi que les articles insérés dans l'*Archivio storico lombardo*. Milan, années 1874 et suiv. Pour la ville de Milan en particulier, il faut signaler l'excellent manuel du regretté Mongeri : *l'Arte in Milano*. Milan, 1872.

1. L'histoire du château de Milan a été récemment écrite, avec infiniment d'érudition et de sagacité, par M. Lucas Beltrami, qui a également préparé pour ce monument un projet de restauration dont la mise en œuvre fera le plus grand honneur à la municipalité milanaise : *Il Castello di Milano sotto il dominio degli Sforza*. Milan, 1885.

à nouveau toute la machine gouvernementale. La République ambrosienne, qui dura de 1447 à 1450, s'était chargée de faire table rase : quel abîme n'a pas creusé entre l'ancienne et la nouvelle dynastie la démolition du seul château de Milan, cette bastille gigantesque que même l'énergie d'un François Sforza a été impuissante à rétablir dans sa splendeur première! La commotion avait été trop violente pour que toutes les branches du savoir ou du goût n'en fussent pas profondément atteintes. Sciences, lettres, arts ne retrouvèrent leur cohésion qu'à la longue, et encore, malgré la réputation des humanistes groupés autour du premier Sforza (celui-ci s'était, par contre, déclaré ouvertement contre les astrologues, donnant par là un exemple d'indépendance rare au quinzième siècle), malgré le talent de



Médaille de P. Candido Decembrio, par Pisanello.

François Philelphe, de Cicco Simonetta, de Decembrio, du Grec Constantin Lascaris, malgré la prospérité de l'Université de Pavie, François, pas plus que son fils Galéas Marie, ne parvint-il pas à créer autour de lui un mouvement littéraire ou scientifique véritablement intense, à fonder une école véritablement vivante.

Le premier des Sforza, le soldat heureux qui devint le duc François (1401-1466), eût été excusable de négliger le culte des arts pour se consacrer tout entier, d'abord à la conquête de son duché, ensuite à son organisation. Ce grand capitaine et ce grand administrateur apporta néanmoins dans l'encouragement des artistes, non seulement une grande libéralité, mais encore des vues nettement arrêtées. S'il lui fallut au début borner son ambition, par exemple vis-à-vis de l'œuvre du Dôme de Milan, à laquelle il annonça, le 26 juillet 1450, qu'il ne pourrait plus lui accorder qu'une subvention annuelle de 50 florins[1], à la place des 100 florins que lui avait accordés son prédécesseur, il ne tarda pas à se voir à la tête de ressources splendides. Dès 1462 en effet les revenus du duché atteignirent la somme énorme de 531 607 ducats, abstraction faite de différents articles. Les dépenses se décomposaient comme suit :

Traitements et salaires . . . . 63 684 58 10.

1. *Annali della Fabbrica del Duomo di Milano*, t. II, p. 138.

« Piatello » (nourriture de la famille ducale); écurie; traitement de 65 chambellans, etc.	25 000
Maison de la duchesse	25 000
Maison des frères du duc	8 000
Aumônes	2 528
Messes	390 40.
Chasse au faucon	3 000
Chenil	2 000[1]

Défalcation faite des dépenses relatives aux affaires militaires, diplomatiques, etc., il restait encore des sommes énormes pour satisfaire le besoin de luxe et encourager l'art.

Un des premiers soins de François, après la prise de Milan (1450), fut de reconstruire le *Castello* démoli par l'éphémère République de Saint-Ambroise, après la mort du dernier Visconti (il eut l'habileté de faire demander cette reconstruction par les citoyens mêmes contre lesquels elle était dirigée). Les travaux commencèrent en 1450[2] (on ignore quel artiste en traça les plans), sous la direction des « magistri » Filippo Scozioli d'Ancône, Giovanni de Milan (mort l'année suivante, en 1451) et Marcoleone Nogarolo. Jacopo de Cortone et le Florentin Filarete ne tardèrent pas à être associés à ces maîtres; mais la richesse de la décoration rêvée par Filarete pour le château nouveau provoqua un conflit entre lui et ses collègues et amena sa retraite, en 1453 selon toute vraisemblance (Filarete ne fut pas plus heureux dans ses relations avec l'œuvre du Dôme : nommé ingénieur en 1452, il fut cassé dès 1454, parce que l'on n'avait pas besoin de lui : « eo quod de eo fabrica non eget[3] »). N'avons-nous pas là une preuve de l'opposition que les idées nouvelles, personnifiées par ce Florentin, rencontraient à Milan! En 1455, Bartolommeo Gadio de Crémone fut nommé « commissarius supra laborerio castelli », fonction qu'il remplit vingt-cinq années durant. Citons encore, parmi les architectes attachés aux travaux, Benedetto Ferrini, de Florence, qu'on a confondu, à tort, avec Benedetto da Majano. Malgré toute l'activité que le duc François avait imprimée aux travaux (le chroniqueur Corio dit qu'il y dépensa un million de ducats), le château n'était pas encore assez avancé en 1466 (date de la mort du duc) pour que celui-ci pût l'habiter, et c'est le palais situé près de la cathédrale qui lui servit de résidence jusqu'à son dernier jour. Le château, au témoignage de Corio, était alors, en tant que château bâti dans une plaine, « il più superbo e forte » de l'univers entier.

Le *Castello*, avec ses portiques, ses salles d'armes, ses salles de réception, ses chapelles, ses jardins, ses cours d'eau, ressemblait plus à la résidence de

1. Archives d'État de Milan.
2. Beltrami, *il Castello di Milano*, p. 27 et suiv.
3. *Annali della Fabbrica del Duomo di Milano*, t. II, p. 146, 153, 155.

quelque monarque de l'antiquité qu'à une citadelle. Sa réputation ne tarda pas à s'étendre au loin : bientôt il n'y eut plus d'étranger distingué de passage à Milan qui ne demandât la faveur de visiter cette huitième merveille du monde.

A côté du château, la construction favorite du duc François fut l'*Ospedale maggiore*, le grand hôpital. Ici encore il se servit de Filarete, qui, plus heureux qu'au château ou au dôme de Milan, y créa son œuvre maîtresse, une œuvre qui assura à son nom l'immortalité. La dédicace faite au duc du *Traité d'architecture* nous révèle la cordialité des rapports entre l'artiste et son souverain.

Filarete ne fut pas, pendant le règne du duc François, le seul artiste florentin qui combattît à Milan pour le triomphe de la Renaissance. A partir de 1456, Michelozzo Michelozzi y exécuta d'importants travaux, d'abord dans le palais donné par le duc à son ami Cosme de Médicis, ensuite dans la chapelle des Portinari, à Sant' Eustorgio, cette chapelle dont les fresques si attachantes, avec les épisodes de la vie de saint Pierre Martyr, ont été retrouvées sous le badigeon en 1870 et fort habilement restaurées depuis. Quant aux relations de l'ingénieur-architecte Aristotele di Fioravante de Bologne avec les Sforza[1], il suffit de les mentionner ici sommairement : l'art n'eut que peu à y voir.

François fit preuve de moins d'énergie ou de moins de goût dans le choix des sculpteurs et des peintres qu'il groupa autour de lui. Ils appartenaient pour la plupart à l'École indigène, c'est-à-dire à une école passablement en retard sur ses rivales. Ce sont en général des noms peu connus, et il n'y aurait véritablement pas grande utilité à les reproduire ici (on trouvera des notices sur les principaux d'entre eux dans les chapitres consacrés à la peinture); mais ce qu'il importe de constater dès à présent dans l'histoire de cette école encore imparfaitement étudiée, c'est que, loin de se traîner, comme les Vénitiens ou les Siennois contemporains, dans l'ornière byzantine, elle développa un réalisme de bon augure (fresques des Besozzo; miniatures du *Dittamondo*, à la Bibliothèque nationale de Paris, etc.). Il lui suffira d'un rapide contact avec les principes supérieurs de Léonard de Vinci pour porter ces germes à leur maturité. L'influence du Pisanello et des nombreux Flamands ou Allemands qui sillonnaient la haute Italie n'aura pas été étrangère à ce résultat.

Le portail de l'ancien palais Vimercati, dans la Via Filodrammatici, exécuté d'après M. Lucas Beltrami, à qui je suis redevable de cette information[2], entre les années 1457 et 1468, nous fait connaître, mieux que tous les textes, l'état du goût milanais à l'époque du duc François. C'est une voûte en ogive, avec une ornementation moitié gothique, moitié antique (l'influence de l'antiquité perce surtout dans la profusion des génies nus); au sommet, la pomme de pin des Sforza, avec l'inscription : SI TE FATA VOCANT; au-dessous le buste en bas-relief du duc François; plus bas, à gauche, celui de Jules César (DIVVS

1. Beltrami, *Aristotele da Bologna al servizio del duca di Milano : 1458-1464*. Milan, 1888.
2. Voy. son ouvrage, *il Castello di Milano*, p. 86, et *la Perseveranza* du 29 juin 1885.

IVLIVS); à droite, celui d'Alexandre le Grand (ALEXANDER M.). De même que l'heureux condottière du quinzième siècle est associé à la gloire des deux plus illustres généraux de l'antiquité, de même les éléments antiques se marient pendant cette ère de tolérance aux derniers vestiges du moyen âge.

Une autre date précieuse nous est fournie par une médaille due à Pietro da Milano. Cet artiste y a représenté, en 1462, un édifice conçu dans toutes les données du style nouveau[1].

Parmi les fondations de François, une mention spéciale doit être accordée à



Le portrait du duc François Sforza sur le palais Vimercati.

l'atelier ducal de tapisseries de haute lisse, dont il confia la direction à des artistes français et flamands. Nous en reparlerons dans le chapitre consacé à cette branche des arts décoratifs.

Comme plus d'un parmi ses contemporains, François Sforza demandait à l'art de servir ses haines aussi bien que ses affections. Ne pouvant plus atteindre, après son avènement au trône, l'ennemi de toute sa vie, le condottière Nicolas Piccinino, mort quelques années auparavant (1444), il voulut du moins se venger sur sa mémoire : en 1455 il donna l'ordre de détruire le mausolée qui avait été élevé à son habile et valeureux adversaire dans la cathédrale de Milan[2].

La duchesse Blanche-Marie (mariée en 1441, morte en 1469), fille naturelle du dernier des Visconti et lien bien frêle entre l'ancienne et la nouvelle dynastie, seconda vaillamment son époux François, et dans la conquête du duché et dans cette autre forme de propagande qui s'appelle la culture des arts. Nous

1. De Geymüller, *les Projets primitifs pour Saint-Pierre de Rome*, p. 33.
2. *Annali della Fabbrica del Duomo di Milano*, t. II, p. 157.

la voyons intervenir fréquemment dans les travaux de la construction du dôme ou du grand hôpital. La ville de Crémone également reçut de nombreux témoi-



Saint Pierre Martyr guérissant un jeune homme de Narni.
Fresque (restaurée) attribuée à Vincenzo Foppa. (Chapelle des Portinari a Sant' Eustorgio.)

gnages de sa libéralité[1]. Son goût pour la magnificence se révéla surtout dans la formation du trousseau que sa fille Hippolyte (1446-1484) devait apporter au

1. Calvi, *Notizie*, t. II, p. 86-88.

duc de Calabre, fils du roi Ferdinand de Naples : il était digne de se mesurer avec celui qu'une autre Visconti, Valentine, dont le souvenir est resté si populaire dans notre pays, avait apporté quatre-vingts ans auparavant au duc d'Orléans.

On y remarquait tout d'abord un vêtement de « zetanino », avec des doublures composées des étoffes les plus précieuses, et des broderies d'argent, d'or et de perles (ces dernières au nombre de 9966! l'or pesait 70 onces); le tout estimé 5600 ducats, quelque chose comme 230 000 francs. Dans l'écrin, les perles se chiffraient par centaines, comme les rubis; on remarquait, outre les colliers et les broches, un miroir orné de gemmes, du prix de 932 ducats, une argenterie et des ornements sacrés d'une extrême richesse. L'énumération des robes, manteaux, mantelets, des broderies, du linge, remplit à elle seule de longues pages; bref, l'ensemble représentait une valeur de 30 000 ducats (un million et demi de francs). Mais, quoique cet inventaire soit inédit[1], et malgré mon désir de satisfaire la curiosité de mes lectrices, il faut savoir se borner. Il me suffira d'accorder encore une mention à la petite bibliothèque portative jointe au trousseau : les manuscrits qui la composaient étaient choisis avec infiniment de discernement. C'étaient : une *Bible* (du prix de 100 ducats), deux *Livres d'offices*, dont l'un écrit en lettres d'or et d'argent (16 ducats), un *Bréviaire* (36 ducats), un *Évangéliaire grec* (25 ducats), la *Vie de la Vierge* (4 ducats), saint Augustin, *de la Cité de Dieu* (100 ducats), la *Vie des Saints* (40 ducats), la *Vie de saint Nicolas de Bari* (3 ducats), un Virgile avec les Commentaires de Servius (80 ducats), une *Décade* de Tite-Live (36 ducats), un *Catholicon* (80 ducats), un *Bréviaire avec l'Office de la Semaine Sainte* (50 ducats). Qu'on ne s'étonne pas de trouver dans le nombre des ouvrages latins et même grecs : la jeune Hippolyte était célèbre par son savoir. Élève de Constantin Lascaris, que son père avait accueilli et qui composa pour elle sa Grammaire grecque, le premier ouvrage en cette langue qui sortit des presses (il parut à Milan en 1476), Hippolyte charmait ses loisirs en copiant des manuscrits, par exemple le *de Senectute* de Cicéron; tels furent ses progrès[2]



La duchesse Blanche-Marie Visconti-Sforza.
Fac-similé d'une gravure de 1497.
(Ph. Bergomensis, *de claris Mulieribus*.)

1. Il se trouve aux Archives d'État de Milan : Reg. K, n° 1, fol. 96 et suiv. — M. Caffi a publié dans l'*Archivio storico lombardo* de 1876 la liste des créanciers de la duchesse Blanche-Marie; parmi eux les orfèvres et les brodeurs sont en majorité.

2. Tiraboschi, *Storia della Letteratura italiana*, éd. de Milan, t. VI, p. 1202, 1270.

qu'en 1459, lors du congrès de Mantoue, elle put haranguer publiquement en latin le pape Pie II.

Galéas-Marie Sforza (1444-1471), fils de François, représente, parmi les Mécènes de la Renaissance, le digne héritier des tyrans de l'antiquité : un Néron, non moins beau, non moins raffiné, non moins cruel que son prototype. A la fois cupide et prodigue (son seul voyage à Florence lui coûta 200 000 ducats, dix millions de francs !), beau parleur et d'une habileté consommée dans les exercices du corps, observateur rigoureux de la justice, impitoyable dans ses vengeances (il laissa mourir de faim ou fit enterrer vifs des malheureux qui lui avaient déplu), on peut dire qu'il ne mettait de naturel que dans ses défauts, ses excès et ses vices ; de l'affectation partout ailleurs. Rien n'égalait les raffinements de sa toilette, la magnificence de sa maison, le luxe de ses équipages de chasse (en une seule année il dépensa de ce dernier chef 16000 ducats, les revenus d'une province) : il faisait garnir les perchoirs de ses faucons et éperviers de velours richement brodé d'argent et d'or, avec les armoiries ducales ; et lorsqu'il se rendit à Florence, il emmena cinq cents couples de chiens. Son orgueil ne connut surtout plus de bornes lorsque son mariage avec Bonne de Savoie (1468) lui eut donné pour beau-frère le roi de France Louis XI. Grand amateur de musique, de poésie et de peinture, il lui prenait parfois des fantaisies qui dénotent quelque lésion du cerveau : par exemple, de faire décorer une salle entière de belles figures peintes en une seule nuit[1]. Bref, comme Néron, il aurait pu s'écrier, lorsqu'il tomba sous les coups des conjurés : « Qualis artifex pereo ! »



Le duc Galéas-Marie Sforza.
D'après une médaille attribuée à Caradosso.

De tels monstres peuvent bien commander par hasard un chef-d'œuvre : ils sont impuissants à inspirer, à diriger une École. Nous en avons la preuve, la preuve consolante (car il est si rare de trouver le goût d'accord avec la morale !), dans la décoration du château de Milan, cette résidence aussi forte que riche, dans laquelle Galéas-Marie ne tarda pas à s'installer après la mort de son père. Non seulement le nouveau duc ne fit appel à aucun peintre de talent pour une entreprise si enviable, mais il s'occupa surtout d'y faire peindre des emblèmes plus ou moins étranges, des seaux sur un fond vert, des lis et des étoiles sur un fond bleu. Pour la décoration d'une autre salle (1472), il traça aux peintres un

1. Corio, *l'Historia di Milano;* éd. de 1646, p. 837. Dans un document publié par M. Beltrami (*il Castello di Milano*, p. 105), Galéas-Marie ordonne de faire travailler les peintres *nuit et jour !* — En 1471, il commanda dix médaillons en or, cinq avec son effigie, cinq avec celle de la duchesse, d'une valeur de 10000 ducats (soit environ 35 kilos de métal) chacun. (Document des Archives d'État de Milan, communiqué par M. Ghinzoni.) Galéas semble d'ailleurs s'être familiarisé dans sa jeunesse avec les principes du dessin sous la discipline du miniaturiste Francesco Binasco. (Calvi, *Notizie*, t. II, p. 88.)

programme plus intéressant, quoique singulièrement bizarre : la salle devait être décorée tout entière de bois peuplés de cerfs, de daims et d'autres animaux; le duc y devait être représenté à cheval, une épée à la main, sur le point de frapper un cerf; près de lui, les courtisans occupés à la chasse, et les chiens; plus loin, un certain Alexis renversé de cheval par un cerf, les jambes en l'air, dans la plus belle attitude possible. Une autre salle était destinée à recevoir les portraits du duc Galéas-Visconti, de la duchesse et de leurs familiers, ceux de Philippe-Marie Visconti, debout, les mains appuyées sur les épaules de deux chambellans (il ne marchait que difficilement à cause de son obésité), du duc François Sforza et de la duchesse Blanche, puis ceux de Galéas-Marie et de son épouse, ceux des marquis de Mantoue et de Montferrat, placés de façon qu'aucun ne parût avoir le pas sur l'autre (!); enfin venaient les portraits de saint Roch, de saint Hermès, de la jeune duchesse Blanche, tenue à la main par la duchesse, de la nourrice avec la Nanneta, de don Tristan et don Sforza le second. La dépense totale devait s'élever à 5400 ducats[1].

Le château de Pavie était décoré dans le même esprit. Galéas y avait fait peindre, dans la salle à manger, sa femme la duchesse Bonne de Savoie et d'autres dames, jouant au ballon ou à la pomme (*sic*) avec leurs demoiselles. D'autres salles contenaient les peintures de toutes sortes d'animaux : lions, léopards, tigres, cerfs, sangliers; dans la grande salle on admirait les tournois, les chasses, les parties de pêche de la cour ducale; ailleurs on voyait Galéas donnant audience aux ambassadeurs, ou assis à table, servi dans des vases d'or, ou encore le Départ de la duchesse sa fiancée, son Arrivée à Gênes, puis à Pavie, la Rencontre des deux futurs époux, la Réception de la duchesse devant la cathédrale, la Substitution du costume lombard au costume français, etc. Le duc, si prodigue lorsqu'il s'agissait de transmettre à la postérité le souvenir des moindres épisodes de son règne, décida que la chapelle ne recevrait qu'une seule peinture, un tableau d'autel, la voûte devant être ornée d'une couche de bleu d'outremer parsemée d'étoiles d'or, avec la figure de Dieu le Père (1474). Plusieurs artistes ayant soumissionné ce travail, Galéas, par un mouvement d'avarice indigne d'un véritable amateur, donna ordre de le confier à celui qui avait offert de s'en charger aux conditions les plus modiques[2].

N'est-ce pas le cas de répéter, avec Émeric David, que, « pour apprécier les causes du progrès des arts, il faut examiner principalement si, dans le pays que l'on considère, ils sont honorés, protégés, ou abandonnés à leurs propres efforts, asservis ou laissés libres, réduits à flatter des goûts frivoles ou dirigés par le gouvernement lui-même vers l'utilité publique et la gloire de l'État! »

L'idée la plus féconde peut-être de Galéas-Marie fut de faire élever une statue équestre à son père François dans l'enceinte du château. On sait que ce projet,

1. Casati, *Vicende edilizie del castello di Milano;* Milan; Brigola, 1876, p. 90-92.

2. Caffi, *il Castello di Pavia;* extrait de l'*Archivio storico lombardo*, 1876, et Sacchi, *Notizie pittoriche cremonesi;* Crémone, 1872, p. 215-219.

pour lequel il s'adressa d'abord (1473) au fils de Maffeo da Clivate, puis aux frères Mantegazza et à d'autres sculpteurs encore, fut finalement confié à Léonard de Vinci, qui, après y avoir consacré seize années, eut la douleur de voir détruire son chef-d'œuvre pendant les guerres du règne de Louis XII et de François Ier.

Le règne de Galéas-Marie fut marqué par un événement capital pour le développement de la Renaissance, mais auquel ce prince demeura étranger : l'établissement de Bramante à Milan, entre les années 1472 et 1474.

En dehors des Sforza, un seul nom s'impose dans l'histoire de l'art milanais, celui des Trivulce, leurs ennemis; mais les représentants de cette illustre famille appartiennent déjà plutôt au seizième siècle, et il suffira de les mentionner ici, nous réservant d'y revenir ultérieurement.


La duchesse Bonne de Savoie.

Bien autrement efficace fut le rôle joué par la fabrique du Dôme de Milan. Le conseil d'administration, composé tantôt d'un petit nombre de députés, tantôt de quatre-vingts, de cent et même de cent cinquante membres, avait toutes les attributions d'un ministère des beaux-arts, très influent surtout lorsque l'argent abondait. Appelé à s'occuper d'indulgences, d'impôts, de quêtes, de legs, de procès, à tout instant aussi le choix des architectes, des sculpteurs, des peintres, lui permettait d'affirmer son goût. Il fut le gardien par excellence de cette arche sainte que l'on nommait le style gothique, bien différent en cela de la fabrique de la cathédrale de Florence, qui, dès 1404, recourait aux lumières de Brunellesco, le fougueux novateur. C'est à ce titre, et non à titre d'étranger (aucune époque ne fit preuve de plus de cosmopolitisme que le quinzième siècle), qu'il repoussa Filarete.

En thèse générale, les travaux, qui s'étaient ralentis vers 1440, ne reprirent que faiblement pendant l'éphémère République ambrosienne (1447-1450), sous l'action des « capitanei et defensores libertatis ». Puis survient une nouvelle éclipse, jusque vers le moment où Ludovic le More tente son suprême effort (à partir de 1481). La décoration du sanctuaire au moyen de vitraux peints, l'exécution de la statue du pape Martin V (gravée p. 84), la collaboration, dès le milieu du quinzième siècle, de la dynastie des Solario, des commandes de retables et de statues, tels sont les traits principaux de l'histoire de la cathédrale pendant le règne du dernier Visconti et des deux premiers Sforza.

L'achèvement de ce malencontreux monument ne cessa de remplir Milan du bruit des discussions entre architectes. Ce ne furent que concours et expertises. Quand on a tant d'esprit critique, c'est qu'on a peu d'enthousiasme; aux quatorzième et treizième siècles, on discutait moins, on agissait davantage. Aussi les ingénieurs (c'était le terme consacré à Milan) qui présidèrent à la construction,

les Filippino degli Organi (originaires de Modène), les Francesco da Canobio, les Giovanni Solari, les Guiniforte Solari, se noyèrent-ils dans des travaux de détail, sans imprimer à l'ensemble ni un vigoureux essor, ni une direction supérieure. Il en fut longtemps de même des sculpteurs. Vers la fin du règne de Galéas-Marie seulement, la fabrique s'attacha un groupe d'architectes et de sculpteurs éminents, Giovanni Giacomo Dolcebuono (1472 et années suivantes), Benedetto Briosco (1475), Omodeo.

Les encouragements de l'œuvre du Dôme permirent à une école d'habiles peintres verriers de prospérer à Milan pendant tout le cours du quinzième siècle. Ses représentants s'appelaient Stefano de Pandino (1416), Maffiolo de Crémone (1419), Niccolò de Varallo (1449-1482), Christoforus de Mottis (1461-1464), Jacobus de Bossis (1463, 1465), noms auxquels il faut ajouter ceux des divers artistes étrangers mentionnés ci-après.

Grâce aux travaux du Dôme, Milan devint en outre le rendez-vous d'une foule d'artistes déclassés ou dépaysés, dont beaucoup venaient de France ou d'Allemagne. Citons, parmi nos compatriotes, les architectes ou ingénieurs Simonetus Nigrus, Mermetus de Savoie, Johannes Sanomerus (Jean de Saint-Omer) (1400-1402), le sculpteur Matteo di Francia (1401), les peintres verriers Zanino Agni de Normandie (1416), « Bartholomeus de Francia sive Sabaudia » (1430). Les Allemands, dès lors d'humeur si vagabonde, formaient légion, quoique la faveur qui s'attachait pendant la période précédente aux divers représentants du style gothique allât sans cesse en décroissant. Nous trouvons au service de l'œuvre du Dôme, pendant le quinzième siècle, des maîtres d'œuvre tels que Marchestem (1393-1404), le tailleur de pierres Bartolommeo de Cologne (1405), l'ingénieur Jean Nexemperger de Graz (avec son fils), envoyé par le Magistrat de Strasbourg et autorisé à retourner chaque année dans sa patrie (1483-1486), Alexandre de Marpach (1483-1484) et Oswald de Marpurgh (1483-1486), tous deux sous-ingénieurs, Pierre de Nuremberg (1486), André et Jean Mayer, charpentiers (1483-1490), Petrus Focus ou Tocus, Richard Esler, Jean Ingrim (1483), Velchirch (1483-1484), Thibault Storebecher (1483-1484), Jean Birich (1483-1486). En 1489, l'ingénieur « Laurentius de Alemania majori » offrit, mais inutilement, ses services. Les sculpteurs (peut-être plus exactement les tailleurs de pierres) ont nom Wal Monich (1399-1407), Antoine Gixler (1483), Vincent Fur (1483-1484), Antoine Chixel (1484; peut-être identique à Gixler?), Jean Huster (1486). Parmi les artistes divers originaires d'Allemagne, on rencontre le peintre Pierre (1427), les peintres verriers Arnold et Comero (1428-1429), les batteurs d'or Pierre de

1. Les annales de cette construction épique viennent d'être publiées (sans commentaires et avec beaucoup de documents sans intérêt) sous le titre de *Annali della Fabbrica del Duomo di Milano dall' origine fino al presente;* Milan, Brigola; 1877-1885; 9 vol. in-4°. Voy. également Nava, *Memorie e documenti... che possono servire alla storia del Duomo di Milano.* Milan, 1853.

Cologne et son fils (1470), le constructeur d'orgues Bernard (1463 et années suivantes)[1].

Il n'est pas étonnant qu'avec de pareilles préoccupations le gothique ait fleuri à Milan plus longtemps que dans n'importe quelle autre ville d'Italie. En 1481 et en 1482 encore, le duc, en désespoir de cause, était forcé de s'adresser au Magistrat de Strasbourg, pour lui demander de lui envoyer des maîtres capables d'achever le gigantesque édifice.

Nous aurons à nous demander, dans la suite de notre travail, si cette lutte entre le style gothique et le style classique n'a pas contribué à donner à la Première Renaissance milanaise la saveur qui la distingue.



La Peur. Miniature lombarde du xve siècle.
D'après le « Dittamondo ».
Bibliothèque Nationale, fonds italien, n° 81.

Quoique la fécondité de Milan ne puisse pas se comparer à celle de Florence, la capitale des Visconti et des Sforza donna le jour, pendant la période dont nous nous occupons, à un essaim d'artistes des plus brillants[2] : l'architecte Dolcebuono; les sculpteurs Cristoforo Solari, surnommé il Gobbo, les Mantegazza, Andrea da Milano; les peintres de la famille des Besozzo, entre autres ce Michelino de Molinari da Besozzo, qualifié en 1420, par les administrateurs de l'œuvre de la cathédrale, de « pittore sommo », Ambrogio Borgognone, Andrea Solari; le graveur en pierres dures Domenico dei Cammei.

Dans cet essai sur la statistique des arts, il faut bien nous garder d'oublier les miniaturistes milanais, si nombreux et si habiles au quinzième siècle. Le travail de mon regretté ami le marquis d'Adda, publié après sa mort par les soins de M. Mongeri, qui l'a suivi de si près dans la tombe[3], énumère une trentaine d'artistes de cette catégorie, la plupart représentés aujourd'hui encore par quelque manuscrit illustré. Le plus éminent d'entre eux, le cordelier Antonio, était né aux portes de Milan, dans l'antique cité de Monza, d'où le nom sous lequel il est connu.

Gravitant autour de Milan, comme des satellites autour d'une planète, Pavie, Brescia, Côme, Crema, Crémone, Lodi, Lugano, forment autant de foyers en pleine activité. Il y a tant de vie, de sève, dans ces petites villes lombardes, que

1. Voy. *l'Art*, t. XXXIX, p. 156.
2. L'architecte Bramante l'ancien est un personnage imaginaire, introduit dans l'histoire des arts par Vasari.
3. *L'Arte del Minio nel ducato di Milano dal secolo XIII al XVI*. Milan; Bortolotti, 1886.

leurs productions intéressent même en l'absence de maîtres supérieurs. Je dis cela pour la sculpture principalement, car, pour l'architecture, Bramante ne devait pas tarder à imposer partout ses principes, tandis que la peinture attendait l'arrivée de Léonard pour prendre son essor. Les Mantegazza, les Benedetto Briosco, les Amadeo, les Giovanni Pietro de Rho ou de Rondo de Crémone, tels sont ces sculpteurs aux draperies fouillées, aux expressions souvent grimaçantes, mais pleins d'originalité et de verve; les Vincenzo Civerchio, les Vincenzo Foppa, les Ambrogio Borgognone, les Zenale, les Buttinone, les Previtali, tels sont les peintres, à la manière plus ou moins dure, très sentie et très écrite, dont le rôle a été de chercher un compromis entre Mantegna et Léonard de Vinci.

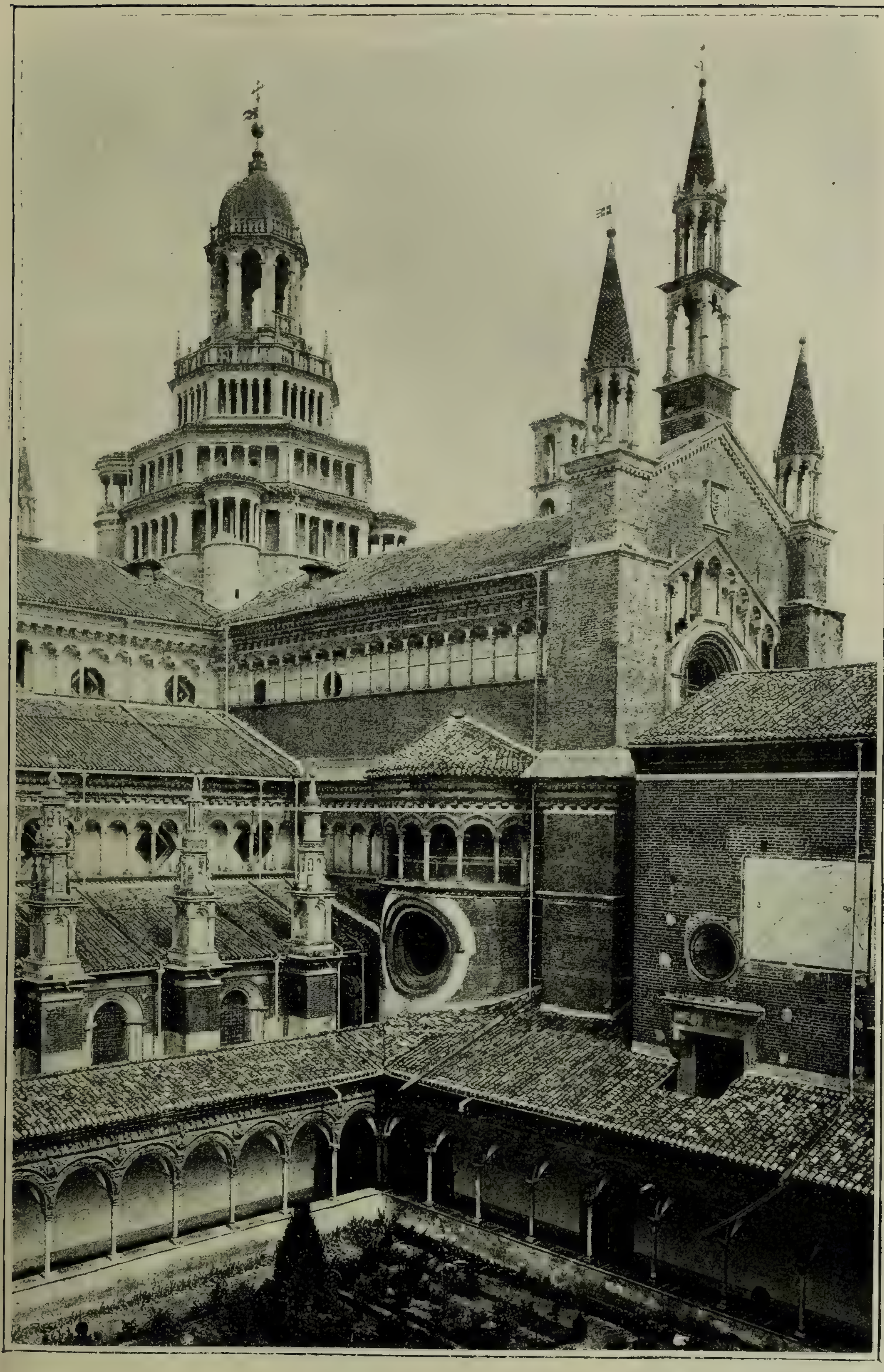
Pavie, la ville aux cinq cent vingt-cinq tours, avec son splendide et mystérieux château[1], témoin des magnificences et des crimes des Visconti et des Sforza, avec son université, dont les chaires étaient occupées par des savants de la valeur de Chrysoloras et de Chalcondylas, d'Antonio Beccadelli, de Lorenzo Valla, de Francesco Filelfo, de Luca Pacioli et de Marc Antonio della Torre, de G. Merula, de Maffeo Vegio, de Gaspare Visconti et du futur pape Sixte IV, et dont les cours étaient suivis par autant d'étrangers que d'Italiens; Pavie, avec son admirable bibliothèque fondée à l'instigation de Pétrarque et accrue avec tant d'amour par les Sforza, Pavie tenait immédiatement le premier rang après la capitale[2]; c'était le Versailles des souverains de la Lombardie. Cette antique cité, le « Ticinum » des Romains, n'avait pas oublié les traditions classiques : c'est probablement la seule ville où un monument du paganisme ait donné lieu à des fêtes régulières, ressemblant, ou peu s'en faut, aux cérémonies du culte chrétien. Chaque année, à la Saint-Jean, les citoyens partaient dès l'aurore pour les forêts voisines et en revenaient chargés de rameaux, dont une partie leur servait à orner la statue équestre du Régisol (bronze antique célèbre, détruit pendant la Révolution), et l'autre partie à allumer autour d'elle des feux de joie[3]. Cette sorte de palladium avait tant de prix à leurs yeux qu'en 1489, à l'occasion du mariage du duc Jean Galéas, ils en firent ciseler une reproduction sur la coupe offerte à leur souverain.

Peu d'artistes célèbres cependant ont vu le jour à Pavie. Pour le quinzième siècle, nous ne pouvons citer que l'architecte Omodeo. Caradosso, que l'on croyait né dans cette ville, aurait vu le jour à Mondonico, d'après une conjecture du marquis d'Adda. En revanche, quelques étrangers, attirés par les Sforza, y firent un séjour plus ou moins prolongé : maître Guillaume de Paris, qui répara, en 1456, la fameuse horloge du château; puis Bartolommeo di Zanino di

1. En 1461, on y admirait une salle décorée de plaques d'argent, d'or et d'émail : « una camera in terreno in volta de legno con quadri d'ariento et d'oro et smalti ». (*Archivio storico italiano;* 1865, t. I, p. 44.) Entre tant de merveilles dues à la Renaissance italienne, je ne me souviens pas d'avoir rencontré un exemple analogue de somptuosité.

2. Pour ne point répéter ici ce que j'ai imprimé ailleurs, je renverrai le lecteur à *la Renaissance au temps de Charles VIII*, p. 230-232.

3. Sacchi, *Antichità romantiche d'Italia;* Milan, 1828-1829, t. II, p. 112.



Vue de la Chartreuse de Pavie (prise du côté des cloîtres).

Francia, fabricant de brocarts d'argent, occupé dans les environs de la ville, en 1457, pour le compte du duc François Sforza.

A quelques milles de Pavie, la Chartreuse, l'incomparable Chartreuse, vrai Panthéon de la sculpture lombarde, revendique, pour l'Italie du nord, le rôle joué pour l'Italie du centre par la cathédrale d'Orvieto : les maîtres les plus habiles, les Mantegazza, Omodeo, B. Briosco, Ambrogio Borgognone, Bartolommeo Montagna, le Pérugin, Andrea Solario, Macrino d'Alba, y ont laissé chacun, soit son œuvre maîtresse, soit quelque page fameuse.

Citons également la ville de Vigevano, où les Visconti avaient commencé et où les Sforza achevèrent un château, dont la mutilation, consommée dans les temps modernes (cette noble demeure est convertie en caserne), n'empêche pas d'admirer la richesse et l'élégance[1].

Brescia est représentée dans ce grand tournoi par une famille d'amateurs tels que les Gambara (elle donna le jour, en 1485, à Véronique Gambara, si célèbre dans l'histoire de l'humanisme sous le titre de comtesse de Correggio), et par un peintre de la valeur de Vincenzo Foppa, dont nous aurons plus d'une fois, dans la suite, à signaler l'influence. On cite, pour le quinzième siècle, cinquante-quatre peintres nés ou fixés dans cette ville[2], sans compter des hôtes de passage tels que Gentile da Fabriano, qui y décora une chapelle aux frais de Pandolphe Malatesta. La curieuse et pittoresque église de la Madonna dei Miracoli et plusieurs palais y proclament, de nos jours encore, les efforts des architectes lombards de la Première Renaissance, avec leur style touffu et rocailleux.

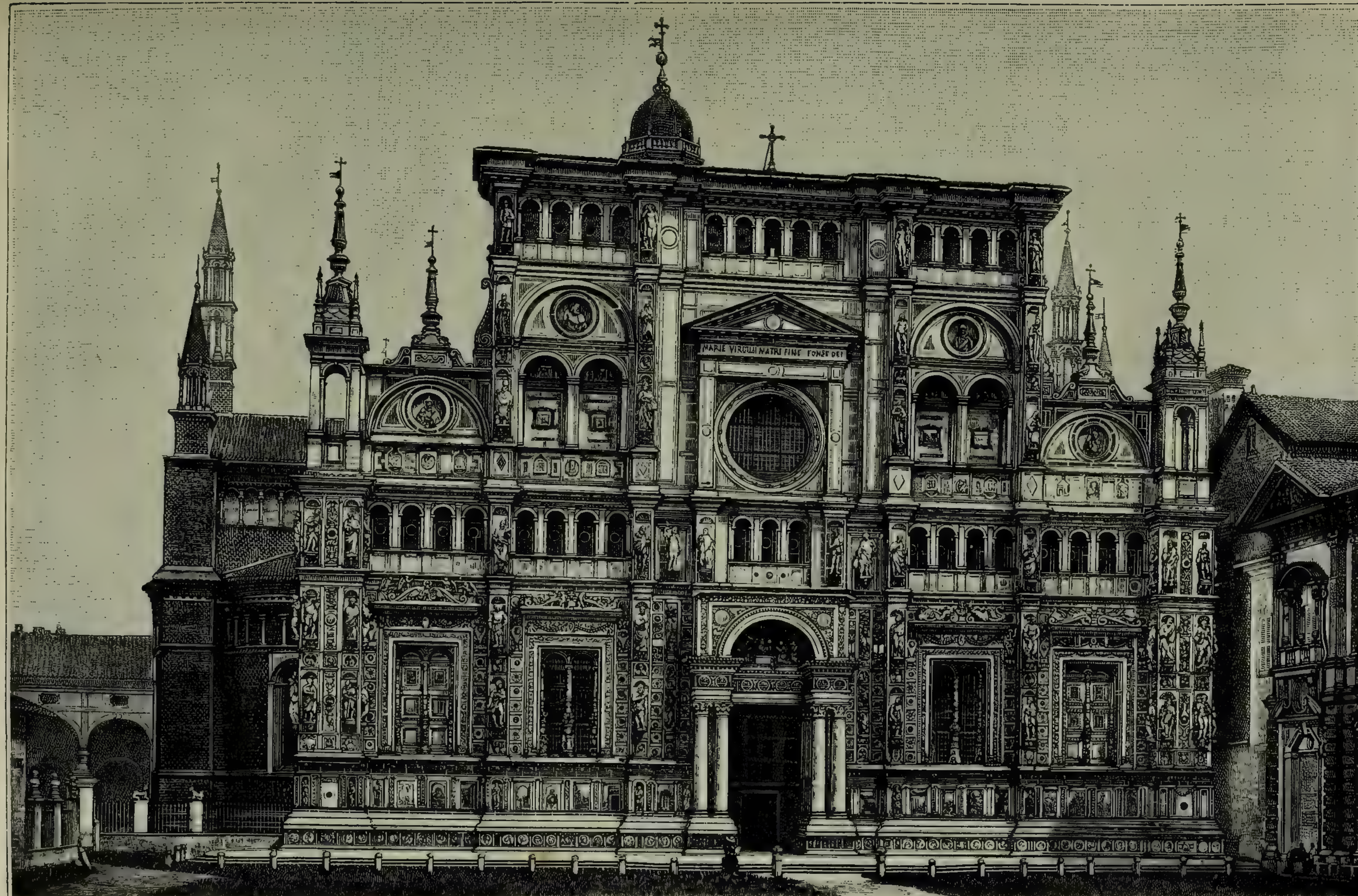
Orzinovi, dans la province de Brescia, a donné le jour au grand peintre Bartolommeo Montagna, que l'on avait jusqu'à ces derniers temps cru originaire de Vicence.

Lodi a rattaché son nom à une petite école de peinture, dont les représentants sont Moschino, Geronimo, Melegolo, les Chiesa, Giovanni da Lodi, Bernardino Lanzano, Buongiovanni dei Lupi ou Lovi avec ses parents, puis les Piazza, école dont Rio a le premier signalé l'intérêt. Depuis, M. Michel Caffi a donné sur ces maîtres des informations nouvelles très curieuses, mais dont l'analyse nous entraînerait trop loin ici[3]. Les auteurs du *Cicerone* mentionnent dans cette ville l'église de l'Incoronata, avec des arabesques de Bramante, et une charmante maison en briques, la Casa Modignani.

Treviglio est la patrie de deux peintres de talent, Bernardo Zenale et Buttinone, dont le souvenir s'est perpétué jusqu'aujourd'hui dans leur ville natale par un retable d'une grande importance[4].

Côme, qui ne cesse de défrayer de « muratori » toutes les parties de la Pénin-

1. On en trouvera la description dans *la Renaissance au temps de Charles VIII*, p. 247-248.
2. Fenaroli, *Dizionario degli Artisti Bresciani*. Brescia; Pavoni, 1877.
3. *Degli Artisti Lodigiani*. Milan; Vallardi, 1878. (Extrait de Lodi, *Monografia storico artistica*.)
4. Casati, *Treviglio di Ghiara d'Adda e suo Territorio*. Milan, 1873.



Façade de la Chartreuse de Pavie

sule (voy. ci-après, p. 194), concentre ses efforts sur la décoration, si délicate et si fouillée, de sa cathédrale. Fière d'avoir donné le jour aux deux Pline, elle place leurs statues sur la façade de ce sanctuaire, associant, par une tolérance touchante, les gloires du paganisme au triomphe de la religion chrétienne. Pour directeurs des travaux elle fait choix des frères Rodari, qui se sont peut-être inspirés d'un modèle tracé par Bramante.

Un petit village voisin, Campione ou Campiglione, qui avait produit, au quatorzième siècle, des architectes et des sculpteurs si éminents, se repose au contraire sur ses lauriers.

Dans les environs de la ville de Varese, d'où tant de maîtres d'œuvre, compris dans la catégorie des *Magistri comacini*, se répandirent sur le reste de l'Italie, le bourg perdu de Castiglione d'Olona s'enorgueillit des fresques de Masolino, le maître de Masaccio. Ce cycle considérable, exécuté en partie vers 1428, en partie vers 1435, est bien certainement le plus ancien monument de la nouvelle école de peinture florentine dans la haute Italie. Nous y reviendrons dans la suite de notre travail. Bornons-nous ici à accorder un souvenir au cardinal Branda († 1443), sous les auspices duquel Masolino entreprit cette incursion pacifique.

La Suisse italienne, avec des villes telles que Lugano, Bellinzona, Locarno, Bissone, Carona, Melide, tient vaillamment tête à la Lombardie[1]. Comme ses rivales, elle inonde l'Italie d'architectes et de sculpteurs. Rappelons parmi eux la dynastie des Gagini, qui devint si célèbre à Palerme; elle était originaire de Bissone.

A Crémone[2], les créations de la Renaissance luttent avec celles de la période romane, qu'elles ont peine à reléguer dans l'ombre. La duchesse Blanche-Marie Sforza aimait cette ville, dans laquelle elle s'était mariée, et y fit élever plusieurs églises ou monastères. Les particuliers ne voulurent pas demeurer en reste avec la duchesse : la construction du palais Stanga, dont la porte fait aujourd'hui l'ornement du musée du Louvre, l'exécution de nombreuses sculptures et de stalles monumentales en marqueterie, mirent en œuvre un essaim d'artistes habiles. Plusieurs de ceux-ci ont porté au loin la réputation de l'antique cité lombarde : l'architecte Bartolommeo Gadio de Crémone, les peintres Bonifazio Bembo et Cristoforo Moretto travaillèrent surtout pour la cour de Milan; Cristoforo di Geremia, l'éminent sculpteur et médailleur, fit fortune à Rome et à

1. Bibl. : R. Rahn, dans le *Repertorium für Kunstwissenschaft*, dirigé par H. Janitschek (1880, t. III, fasc. 4). — Caffi, *di alcuni Architetti e Scultori della Svizzera italiana* (*Archivio storico lombardo*, 1885 et 1886). — A. Bertolotti, *Artisti svizzeri in Roma nei secoli XV, XVI e XVII.* Bellinzona, 1886.

2. Bibl. : Sacchi, *Notizie pittoriche cremonesi*. Crémone, 1872. — Courajod, *Documents sur l'histoire des arts et des artistes à Crémone aux quinzième et seizième siècles*. Paris, 1885. (Extrait des *Mémoires de la Société nationale des Antiquaires de France.*)

Naples, tandis que Boccaccino, le peintre séduisant, ajouta un nouveau fleuron à la couronne dont se parait l'École vénitienne. Parfois un hôte illustre laissait à Crémone une trace de son passage; tel fut le Pérugin, qui peignit, en 1494, une Madone dans l'église de Saint-Augustin[1].

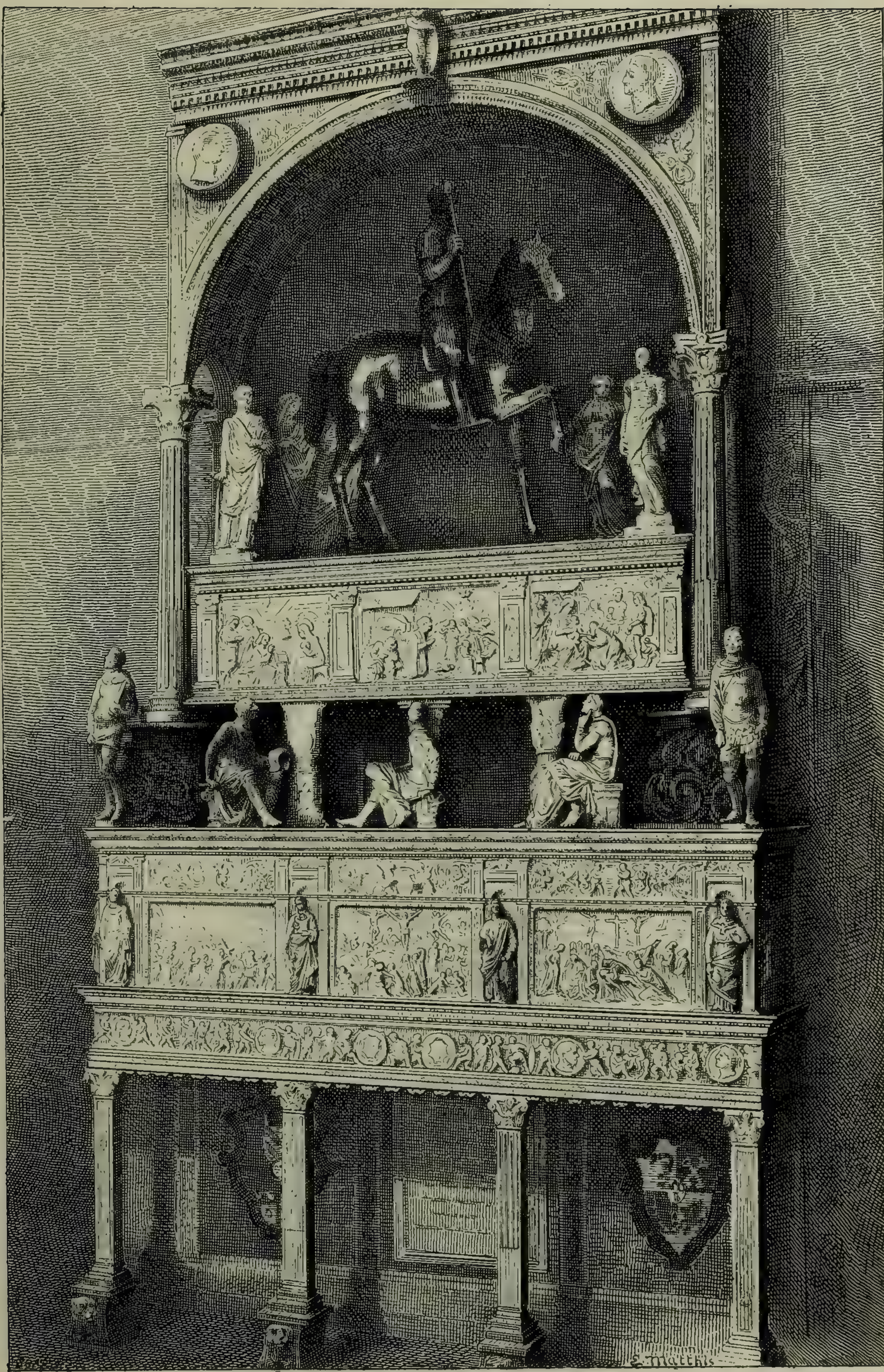


La porte du palais Stanga à Crémone. Fragment.
(Musée du Louvre.)

Dans la ville si pittoresque de Bergame, située sur les toutes dernières ramifications des Alpes, de manière à dominer l'immense panorama de la plaine lombarde, Bartolommeo Colleone (1400-1475), le condottière fameux par ses victoires et peut-être plus encore par sa statue équestre, chef-d'œuvre de Verrocchio, se signala par quelques fondations intéressantes[2] : les châteaux de Romano, de Malpaga, de Martinengo témoignent de son luxe; la chapelle élevée près de Santa Maria Maggiore, à Bergame, enfin le couvent des Dominicains alla Basella, près de cette ville, de sa piété. Nous reparlerons en détail de cette chapelle, célèbre sous le nom de « cappella dei Colleoni », dans la biographie du sculpteur-architecte Giovanni-Antonio Amadeo

1. D'Adda, *Indagini... sulla Libreria di Pavia*, t. I, p. 167.

2. Rio a consacré au Colleone une notice étendue, trop optimiste, car le propre de cet écrivain distingué est de toujours ignorer le juste milieu : *de l'Art chrétien*, nouv. édit., t. III, p. 229 et suiv. Sur l'histoire de l'art à Bergame, voy. Tassi, *Vite de' Pittori, Scultori e Architetti Bergameschi;* Bergame, 1797, 2 vol. in-4°. — Locatelli, *Illustri Bergameschi*, t. III (Intarsiatori, architetti e scultori). Bergame, 1879, in-8°. — *The Art Journal*, 1886, p. 261 et suiv.



Le tombeau du Colleone, par Omodeo. (Eglise Santa Maria Maggiore a Bergame.)

ou Omodeo, qui fit ses premières armes sous les auspices du Colleone et qui créa dans ce sanctuaire une de ses œuvres maîtresses.

D'autres artistes de talent se signalèrent à Bergame : Filarete y commença les travaux de la cathédrale ; Vincenzo Foppa y exécuta le retable de l'église Sainte-Marie des Grâces; Bramante y peignit sur la façade du palais du Podestat les portraits de philosophes antiques[1]. Vers la fin du siècle, Bergame donna naissance à l'habile incrustateur (« intarsiatore ») Fra Damiano, une des gloires artistiques de l'ordre de Saint-Dominique.

Un fait peu remarqué jusqu'ici des historiens d'art, c'est l'avènement des artistes lombards dans la seconde moitié du quinzième siècle. Le rôle joué au quatorzième siècle par les Siennois, au début du quinzième par les Florentins, ce rôle, les artistes de Milan et des villes voisines sont en voie de l'accaparer pour l'Italie aussi bien que pour l'étranger. D'abord paraissent de modestes maçons ou tailleurs de pierres, allant par bandes partout où l'on construit une église, un palais ; ils apportent avec eux, outre bon nombre de secrets du métier, quelques idées esthétiques — et l'histoire des arts enseigne qu'une révolution est toujours irrésistible lorsqu'elle s'appuie sur la technique. — A force d'énergie, quelques-uns d'entre eux deviennent architectes, de même que les tailleurs de pierres de Fiesole, de Settignano et de Majano devinrent sculpteurs. Ne vous y trompez pas d'ailleurs : ces modestes maîtres nés à Côme et dans les environs, ces *Magistri comacini*, dont les origines se perdent dans la nuit des temps, ne sont que les éclaireurs, l'avant-garde d'une invasion bien autrement menaçante. Laissez-les prendre pied, peu à peu ils attireront à eux de vrais chefs d'école, j'allais dire de vrais chefs d'armée : Bramante, devenu Lombard par son séjour prolongé, entreprendra la conquête de Rome et du reste de l'Italie, précédé ou accompagné de Caradosso, le roi des orfèvres du quattrocento; le Sodoma jettera son dévolu sur Sienne et les cités voisines; Fra Giocondo et Andrea Solario sur la France, où ils seront suivis de Léonard de Vinci, encore un Lombard, du moins par adoption.

Mais n'anticipons pas. Quelques chiffres donneront une idée du rôle joué par les artisans lombards dans les diverses parties de l'Italie, en attendant que les artistes proprement dits se mettent de la partie. A Venise, en 1486, le Grand Conseil est forcé d'accorder des avantages particuliers aux « lapicidæ » lombards, sans le concours desquels le palais ducal ne pouvait être reconstruit[2]. A Sienne, en 1474, les « muratori » lombards sont plus nombreux que leurs confrères siennois (19 contre 18)[3]. A Pérouse, de 1451 à 1483, cinq maîtres lombards sont chargés de constructions importantes[4]. A Rome, le chiffre de

1. Vasari, t. II, p. 457; t. III, p. 639; t. IV, p. 148.
2. Lorenzi, *Monumenti per servire alla storia del Palazzo ducale de Venezia*, t. I, p. 100.
3. Milanesi, *Documenti*, t. I, p. 128, 129.
4. A. Rossi, *Documenti inediti sopra alcune fabbriche perugine del secolo XV*. Pérouse, 1870.

« muratori » lombards dépasse certainement la centaine pour le quinzième siècle [1]. A Naples, nous trouvons successivement le chevalier Pietro di Martino de Milan, l'architecte et sculpteur favori des rois Alphonse et Ferdinand; Fra Giocondo et bien d'autres de leurs compatriotes. La Sicile elle-même se peuple de *Magistri comacini*, dont le plus éminent est Domenico Gagini, chef de la célèbre famille de ce nom. (Voy. ci-dessus, p. 191.)

Dès la seconde moitié du quinzième siècle, les sculpteurs lombards pouvaient à leur tour se mesurer sans trop de désavantage avec les meilleurs maîtres de l'Italie centrale. Pietro da Milano, que la sculpture et l'architecture peuvent également revendiquer, fait fortune à Naples, comme il vient d'être dit, ayant à côté de lui ses compatriotes Francesco Lombardo et Domenico Lombardo; Andrea Bregno travaille avec succès à Rome (1473, Sainte-Marie du Peuple) et à Sienne (1485, cathédrale, retable des Piccolomini); Ambrogio Barocci, au palais ducal d'Urbin, puis à Ferrare (1475, tombeau de Roverella, exécuté en collaboration avec Antonio Rossellino).

Les médailleurs milanais ne recueillent pas moins de suffrages : Pietro devient un des favoris du roi René; Amadeo coule en bronze les médailles de Lionel et de Borso d'Este. Enfin Caradosso modèle à Rome les admirables effigies, qui n'ont cessé d'être classiques, de Jules II et de Bramante.

Les orfèvres milanais jouissaient aussi dès lors d'une réputation solidement établie, et qui ne fit que grandir au siècle suivant.

Il y a loin de l'activité, parfois un peu inquiète, mais somme toute si féconde, qui caractérise la Lombardie, à l'indifférence des provinces limitrophes, le Montferrat et le Piémont [2]. Ces populations pauvres, arriérées, profondément attachées à leur foi (il en était de même des Ombriens, et cependant quelle vitalité chez eux!), s'ébranlèrent lentement, péniblement. Qu'elles ne manquassent pas toutefois de dispositions pour les arts, l'exemple des Sodoma et des Gaudenzio Ferrari le prouva brillamment dans la suite. Point de Mécènes d'ailleurs pour stimuler le zèle des artistes : dans la longue série des ducs de Savoie qui se sont succédé pendant le quinzième siècle, les uns s'absorbent dans la dévotion, comme le duc Amédée VIII (régna de 1391 à 1440; mourut en 1451; créé antipape sous le nom de Félix V), ou comme le duc Amédée IX (1465-1472), qui mérita d'être inscrit par l'Église au nombre des bienheureux; les autres, s'ils affectent une certaine magnificence (le trésor de la maison de Savoie était un des plus riches de l'époque), manquent absolument de vues supérieures. A leur cour, l'influence franco-flamande lutte sans cesse avec l'influence

Voy *les Arts à la Cour des Papes*, et le travail de M. Bertolotti, *Artisti lombardi a Roma;* Milan, Hœpli, 1881; 2 vol. in-8°.

2. BIBL. : Fabre, *Trésor de la Chapelle des ducs de Savoie aux XVe et XVIe siècles;* Vienne, 1868. — Claretta, *Breve notizia sul vasellame e sulle gioie delli duchi di Savoia alla meta del secolo XV;* Turin, 1879. — Vayra, *le Lettere e le Arti alla corte di Savoia nel secolo XV;* Turin, 1883.

italienne. Philibert le Beau encore (1497-1504), l'époux de Marguerite d'Autriche, est tributaire des écoles du Nord.

Pour la période que nous étudions, c'est donc à peine si l'on peut citer de loin en loin quelque œuvre d'art isolée. La façade de la cathédrale de Turin, élevée en 1492 sur les dessins du Florentin Meo del Caprino, tel est, très probablement, le premier édifice construit dans le style nouveau : la capitale du Piémont, on le voit, était en retard de trente années pour le moins sur Milan et de soixante sur Rome. Quant aux cités de Casale, d'Acqui, de Novare, de Saluces, d'Albe, d'Aoste, de Mondovi, d'Ivrée, de Suse, etc., si les monuments du moyen âge ou bien ceux du seizième siècle n'y font pas défaut, il serait difficile, en échange, d'y citer une création appartenant à la Première Renaissance. Dans les inventaires des richesses artistiques de l'Italie dressés avec tant de soin par MM. Burckhardt, Bode et Redtenbacher, leur nom n'est pas prononcé. On en peut dire autant d'Alexandrie, gouvernée au début du quinzième siècle par le valeureux condottiere Facino Cane, et d'Asti, où l'influence des seigneurs du lieu, les ducs d'Orléans, maintint bien un certain courant d'art[1], mais sans contribuer au triomphe de la Renaissance, dont la cause, on ne saurait trop le répéter, s'identifiait alors avec la cause même du progrès.

Dans la peinture, le mouvement ne s'accentua également que pendant les dernières années du quinzième siècle, avec Macrino d'Alba (son plus ancien tableau daté est de 1496), avec Defendente de Ferrari, de Chivasso, dont l'œuvre appartient également pour la majeure partie au siècle suivant, et surtout avec le Sodoma (1477-1549), qui porta si loin la réputation de sa patrie, Verceil[2]. Nous retrouverons ces maîtres dans la seconde partie de notre travail.

Des architectes, des sculpteurs, des peintres, voire des orfèvres et des brodeurs, on est d'ailleurs sûr d'en rencontrer partout, en plus petit ou en plus grand nombre, car les besoins de la société civile et ceux du culte exigent leur intervention jusque dans les régions les plus reculées. Un critère bien autrement sûr de la fécondité d'une école, c'est la multiplicité de ces branches accessoires, qui supposent une culture plus développée, un plus grand désintéressement intellectuel : la gravure sous ses différentes formes, la tapisserie, la miniature, la marqueterie, etc., etc. Est-il nécessaire d'ajouter qu'à cet égard les provinces dont nous cherchons à définir le rôle ont fait preuve pendant toute la Première Renaissance d'une absolue stérilité?

En parcourant le consciencieux catalogue des médailles italiennes dressé par M. Armand, nous voyons que les premières médailles en bronze (je ne parle pas des monnaies proprement dites) des princes de Savoie font leur apparition avec Amédée IX (1465-1472), et les premières médailles des marquis de Saluces avec Louis II (1476-1504). Quant aux Paléologue, marquis de Montferrat, ils

1. De Laborde, *les Ducs de Bourgogne*, t. III.

2. Colombo, *Documenti e notizie intorno gli Artisti Vercellesi*. Verceil; Guidetti, 1883.

restent plus encore à l'écart du mouvement qui dès lors avait gagné toute l'Italie.

Chez les Ligures le niveau de l'art se relève, sans cependant atteindre très haut. Les habitants du golfe de Gênes, s'ils se sont créé d'impérissables titres comme navigateurs, comme commerçants, comme diplomates, semblent n'avoir eu, à aucune époque, de vocation nettement caractérisée pour la culture des arts [1]. « Gênes la superbe », malgré son site incomparable, malgré ses richesses, ses palais de marbre, ses galeries de tableaux, a ignoré le secret de donner à ses productions ce cachet de distinction qui, d'une invention somptuaire ou d'un caprice de la mode, fait un modèle éternel. Sans attacher à la fameuse invective de Dante (« Gênes..... des hommes sans foi, des femmes sans vergogne ») plus d'importance que n'en mérite ce sarcasme mêlé à tant d'autres, il est permis de se demander si, à Gênes comme à Naples, les esprits ne manquaient pas de ces hautes tendances spiritualistes — foi religieuse, patriotisme (quelle ville changea plus souvent de maître !), poésie, — sans lesquelles une École ne saurait devenir viable.



Vue de Gênes, d'après la Chronique de Schedel (1493).

Nulle part une pénurie si grande de modèles antiques : à peine peut-on citer quelques fragments d'architecture encastrés dans les parois du dôme de Santa Maria di Castello, de SS. Cosme et Damien [2]. Quant aux collectionneurs, de même qu'à Venise, mais avec moins de netteté encore, ils bornaient leurs convoitises aux productions des petits arts. Andreolo Giustiniani avait réuni une riche série de médailles; il envoya au Pogge quelques bustes en marbre, un cachet avec le portrait de Trajan, une médaille en or. Eliano Spinola possédait

1. Bibl. : Sous le rapport de l'histoire de l'art, Gênes est des mieux partagées. Je citerai notamment les *Notizie dei Professori del Disegno in Liguria dalle origini al secolo XVI*, de Frédéric Alizeri; 6 vol. in-8°; Gênes, 1870-1880; — le *Guida illustrata... di Genova*, du même; Gênes, 1875; — les différentes publications de MM. Santo Varni (que je mentionnerai au fur et à mesure), Staglieno, Belgrano.

2. Belgrano, *della Vita privata dei Genovesi;* 2e édit.; Gênes, 1875, p. 10.

des ouvrages byzantins, des étoffes, peut-être aussi quelques sculptures et quelques cristaux. Ici encore — c'est la règle — un médailleur surgit à côté des collectionneurs. Elia Battista de Gênes, qui florissait vers 1480, se fit connaître par les médailles du doge Battista Fregoso et d'un autre de ses compatriotes. Citons en outre quelques orfèvres génois, qui firent fortune dans la Ville éternelle, subitement inféodée à Gênes par l'avènement des papes ligures Sixte IV et Innocent VIII, et enfin un graveur génois en pierres dures, Battistino Taglia, appelé en 1488 à graver le sceau du roi de Naples.

En parcourant l'érudit travail consacré par M. Belgrano à l'histoire intime de ses concitoyens[1], nous y trouvons bien le tableau d'une existence joyeuse et mondaine, avec des fêtes nombreuses, de brillantes toilettes, et un luxe qui faisait dire à Louis XII que les maisons particulières des Génois étaient plus riches et mieux ornées que son propre palais. Mais, pour fleurir, les arts veulent que leurs protecteurs les aiment sincèrement, et non qu'ils en fassent les instruments de leur vanité : eh bien, à Gênes, si le gouvernement, les grandes familles, telles que les Adorno, les Fregoso, les Fiesque, les communautés religieuses, ne leur marchandaient pas leurs encouragements, rien ne prouve qu'ils éprouvassent pour eux ce saint enthousiasme que nous avons rencontré si souvent à Florence, à Rome, à Urbin, à Mantoue, à Milan même. Quant au fond de la population, la culture artistique le séduisait peu : nulle part on ne rencontre un si grand nombre de maîtres étrangers. (En 1415, sur vingt et un peintres fixés dans la ville, il n'y en avait que trois qui fussent Génois; neuf étaient venus de Pise, deux de Sienne[2].)

Eu égard à l'architecture, on serait vraiment embarrassé aujourd'hui de découvrir quelque monument digne d'être signalé à l'attention du lecteur. Le quinzième siècle passa sur Gênes sans y laisser sa trace, alors que la période romane, la période gothique, la Renaissance du seizième siècle et surtout le style baroque s'y sont perpétués par tant de créations.

Dans le domaine de la sculpture, si nous avons à signaler le passage par Gênes de maîtres tels que Michelozzo, Leonardo Ricomanno et Donato Benti de Pietrasanta, Matteo Civitale, Andrea Sansovino, Benedetto da Rovezzano, par contre les créations qui subsistent sont d'une grande rareté : il suffira de rappeler le bas-relief avec le saint Georges sculpté sur le palais Doria, place de San Matteo[3], les statues de la cathédrale, sculptées par Civitale, et la tribune de l'église San Stefano, décorée par Benti et Benedetto da Rovezzano.

A l'égard de la peinture, Gênes, tout comme Padoue, Vérone, Venise, Urbin, Naples, subit l'influence lombarde, et par cette alliance parvient à refouler les éléments toscans, si vivaces encore au début du quinzième siècle.

Parmi les peintres flamands, français ou allemands qui demandèrent l'hospi-

1. *Della Vita privata dei Genovesi.* 1875.
2. Alizeri, *Notizie*, t. I, p. 210.
3. Gravé dans *la Renaissance au temps de Charles VIII*, p. 276.

talité aux Génois, le premier rang appartient à Juste de Ravensbourg, l'auteur de la fresque de Santa Maria di Castello représentant l'*Annonciation* (1451) : nous reviendrons sur ce maître dans la seconde partie de notre travail. Citons, à côté de lui, Alexandre de Bruges (1408), Jeannin de Paris (1430), Jean de Hongrie (1459), Conrad d'Allemagne (1477).

Quant aux peintres italiens fixés à Gênes ou de passage dans cette ville à partir du premier tiers du quinzième siècle, ils ont principalement pour patrie Milan, Pavie, Brescia, Crémone, Plaisance. Les plus célèbres d'entre eux sont Vincenzo Foppa (1461, 1489) et Boccacino Boccaci (1493). Le manque de cohésion de cette réunion d'artistes — à laquelle on hésite à donner le nom d'École — explique comment le royaume de Naples et l'Espagne même ont pu s'y faire représenter : le premier par Tuccio d'Andrea di Puglia (1488) et Raimondo Caraccioli de Naples (1484), la seconde par Alfonso Roselle de Murcie (1452).

Parmi les arts décoratifs, la marqueterie occupe le premier rang à Gênes et dans les environs.

Une autre ville du golfe de Gênes, Savone, la patrie des della Rovere, doit ses principaux embellissements à la magnificence éclairée du cardinal Julien della Rovere, qui s'essayait sur ce théâtre modeste, en attendant que, sous le nom de Jules II, il peuplât Rome de merveilles. En 1489, Julien commanda à Vincenzo Foppa et à Lodovico Brea, pour l'église Santa Maria del Castello, un grand retable qui existe encore, le *Père éternel entouré d'anges*[1]. Du palais en marbre blanc, construit par Giuliano da San Gallo pour le compte de Julien, son protecteur et ami, subsistent encore : la façade, la cour et les parties postérieures (aujourd'hui couvent de Sainte-Claire)[2].

L'oncle de Julien, le pape Sixte IV, ne montrant pas moins de générosité ou de gloriole, comme on voudra l'appeler, fit bâtir une chapelle destinée à servir de sépulture à ses parents, et un arsenal aux dimensions gigantesques. La chapelle, qui se trouve à l'intérieur du Dôme, est restée debout; on y remarque les portraits sculptés de Sixte IV et de Julien. Le pape fit en outre don à ce sanctuaire d'un riche ostensoir, qui s'est conservé jusqu'à nos jours[3]. Quant aux célèbres boiseries du chœur du Dôme, œuvre d'Anselmo de Fornari, il n'y a pas lieu de nous en occuper ici : elles ne furent commencées qu'en 1509[4].

Une mention doit être accordée à la petite cité de Levanto, près de Gênes :

1. Vasari, t. III, p. 449.

2. Gauthier, *les plus beaux Édifices de Gênes et de ses environs;* Paris, 1850, pl. 64, 65. Cf. Redtenbacher, p. 102.

3. Rocca, *Le chiese e gli spedali della città di Savona;* Lucques; Canovitti, 1872. — Garoni, *Guida storica, economica e artistica della città di Savona;* Savone, 1874, p. 239. — *Les Arts à la Cour des Papes*, t. III, p. 227-230.

4. Santo Varni, *Tarsie ed intagli del Coro e Presbitero di S. Lorenzo in Genova;* Gênes, 1878, p. 28.

elle passe pour avoir donné l'hospitalité au fameux Florentin Andrea del Castagno et possède de nos jours encore quelques ouvrages intéressants remontant au quinzième siècle [1].

Nice donne le jour à deux peintres qui ont acquis une certaine réputation, Mirallieti et Brea [2].

Quant à la Sardaigne, elle semble n'avoir pris aucune part au mouvement de la Première Renaissance, pas plus que la Corse ou Malte : nulle part la tradition du style pisan primitif ne se maintint aussi longtemps.

Pour rejoindre notre point de départ, la Toscane, il nous reste à parcourir les provinces qui séparent Gênes de Pise, et qui sont connues sous le nom de Lunigiana et de Versilia [3], avec leurs inépuisables carrières de marbre, avec des villes telles que Sarzane, Carrare, Massa, Luni, Seravezza. Là l'influence de Florence redevient prépondérante.

A Sarzane, patrie du pape Nicolas V, le frère de ce grand pontife, le cardinal Philippe Calandrini, orna la cathédrale d'un autel dont il confia l'exécution à Leonardo et à Francesco Ricommani (1463 et années suivantes), et pour lequel il mit à contribution, affirme-t-on, les ruines de l'antique amphithéâtre de Luni. Ce prélat enrichit en outre le sanctuaire d'une façade bâtie par Lorenzo Ricommani (1474) [4].

Deux années auparavant, Giuliano da Majano avait fourni les dessins du « Palazzo del Capitaneo ». La construction de la forteresse de Sarzane mit à son tour à l'épreuve la science d'architectes et d'ingénieurs tels que le Cecca et le Francione (1487), Antonio et Giuliano da San Gallo. Enfin, en 1498, les protecteurs de la fameuse banque de Saint-Georges de Gênes firent sculpter par Civitale un saint Georges destiné à perpétuer, sur la place publique de Sarzane, le souvenir de la reprise de cette ville [5].

Dans la province de Massa, le marquis Campori [6] a compté, pour le quinzième siècle, dix artistes indigènes contre près de vingt artistes venus de la Toscane.

A Pietrasanta, comme dans le voisinage des carrières de Fiesole, de Settignano et de Majano, nous rencontrons des dynasties d'habiles constructeurs ou sculpteurs, les Ricommani — que nous retrouverons en étudiant l'histoire de l'architecture à Rome —, les Stagi, qui ont travaillé avec un égal talent la pierre et le bois.

1. Santo Varni, *Appunti artistici sopra Levanto;* Gênes, 1870.

2. Schæffer, *Giovanni Mirallieti e Lodovico Brea, pittori celebri nizzardi del XV*^mo^ *secolo;* Nice (1880?).

3. Bibl. : Santini, *Commentari storici sulla Versilia centrale.* Pise; 1858-1863, 6 vol. in-8°. Tolfanelli et Santini, *Guida alle Alpi Apuane.* Ravenne; Barbara, 1874.

4. Vasari, éd. Milanesi, t. VI, p. 108.

5. Vasari, t. II, p. 129; t. III, p. 207-208.

6. *Memorie biografiche degli Scultori, Architetti, Pittori ec. nativi di Carrara e di altri luoghi della Provincia di Massa;* Modène, 1873.



UNE TAPISSERIE LOMBARDE AU XVe SIÈCLE. LE MOIS DE DÉCEMBRE. D'APRÈS UN CARTON ATTRIBUÉ A BRAMANTINO SUARDI.
(COLLECTION DU MARQUIS TRIVULCE A MILAN.)

Il est temps de clore notre statistique. Aussi bien, ne saurait-on se flatter d'épuiser la liste de ces Mécènes obscurs qui, sans intérêt personnel, par pur patriotisme ou par pure dévotion, ont provoqué la création de tant de chefs-d'œuvre : confréries anonymes dont les patientes économies aboutissaient, après plusieurs générations, à la construction d'une chapelle; artisans au cœur ardent, qui, comme le cordonnier de Pérouse, osèrent commander un tableau d'autel à quelque compatriote illustre, tel que le Pérugin. C'est grâce aux efforts de tous, petits et grands, grâce à leur saint enthousiasme, à leur foi profonde dans la cause du beau, que l'Italie forme aujourd'hui encore le plus riche des musées, que de pauvres villages continuent à s'enorgueillir, au bout de quatre cents ans, de quelque merveille de l'art, legs imprescriptible fait par les ancêtres du quinzième siècle à leur postérité la plus reculée. Les placements artistiques — les généreuses municipalités de la Renaissance l'ont bien deviné — ne sont pas, en fin de compte, les moins productifs, ni surtout les moins durables.

Tels étaient à la fois les acteurs que les artistes allaient traduire sur la scène, et les auditeurs appelés à les applaudir; société mélangée, mais constituée fortement, animée de ce patriotisme municipal et de cet esprit de famille qui font aujourd'hui encore la force de l'Italie.

Prenons-la pour ce qu'elle vaut, et ne regrettons pas trop qu'elle n'ait pas eu que des vertus. Peut-être dans ce cas aurait-elle moins longuement fixé notre attention ! C'est parce que cette société a professé un culte si profond pour les choses de l'esprit qu'elle a mérité de vivre ainsi dans l'histoire, et en raison de ses efforts généreux, et aussi — il y a toujours de l'égoïsme au fond de notre admiration ! — et aussi parce que ses artistes nous ont laissé un idéal dans lequel l'homme moderne aime à retrouver ce qu'il y a en lui-même de meilleur et de plus beau.

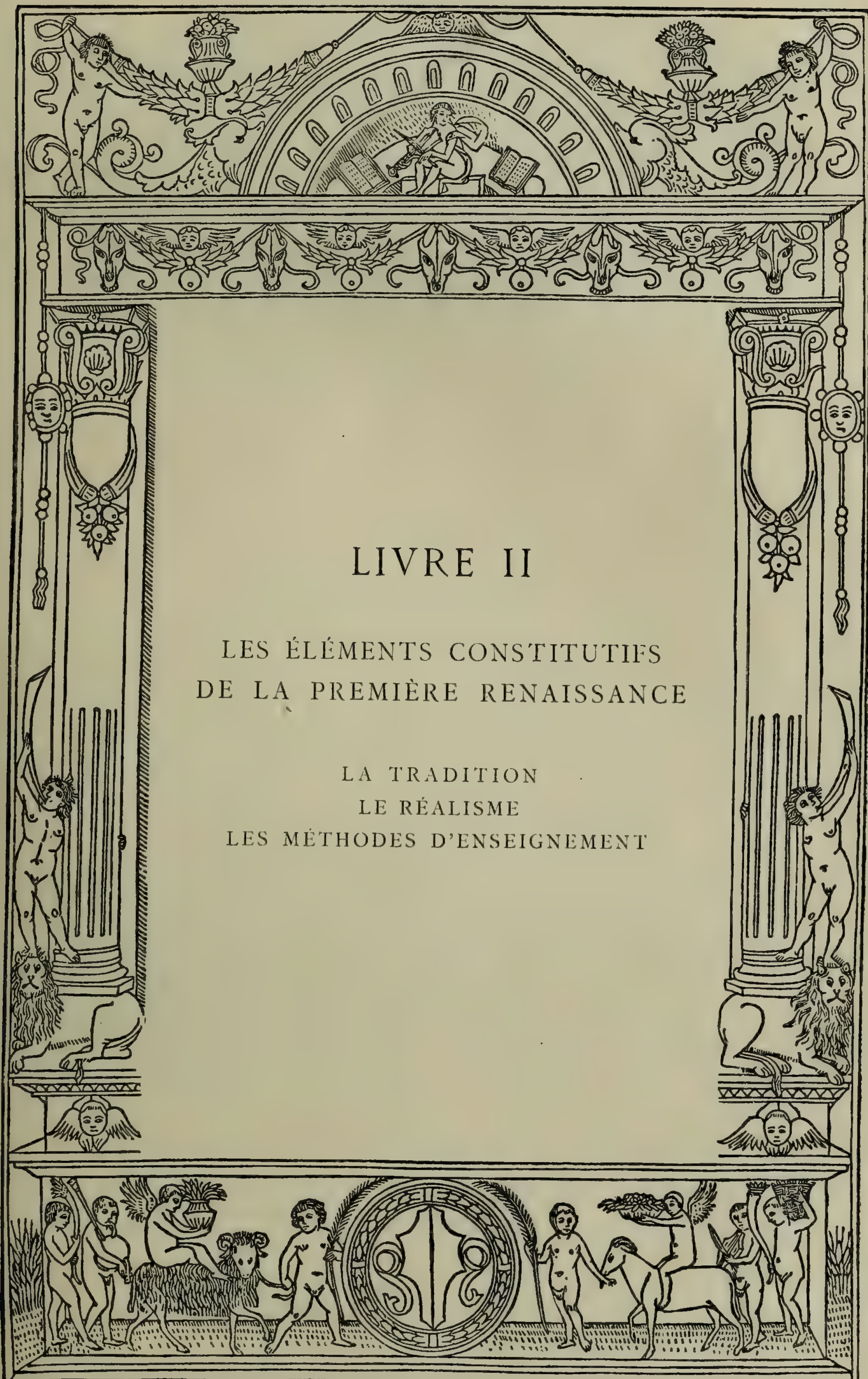


Fragment d'un bas-relief de Civitale. (Musée de South-Kensington.)

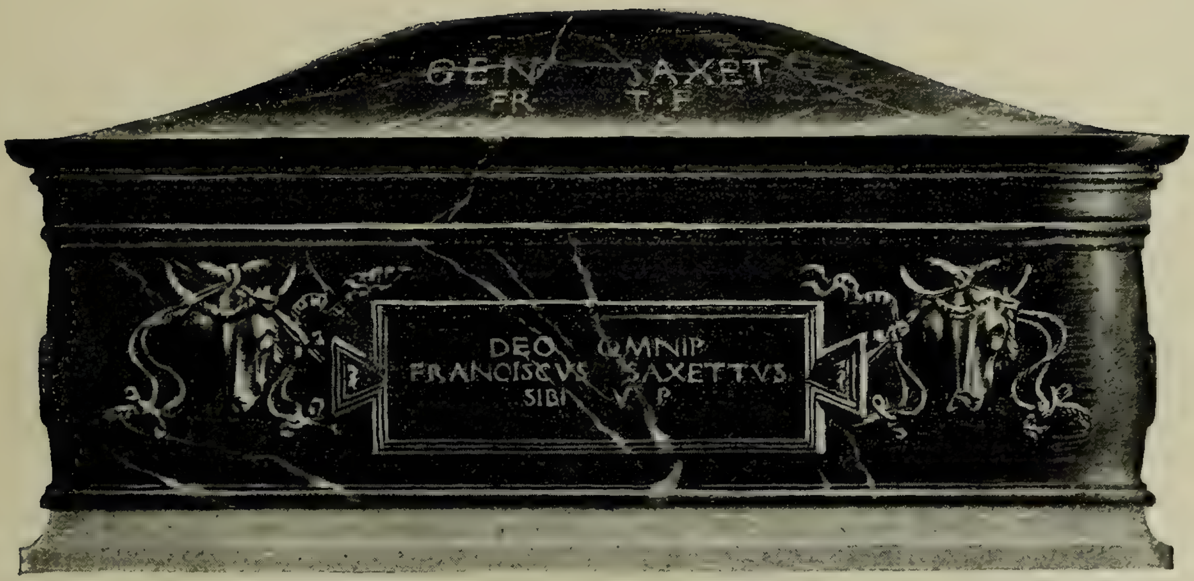
LIVRE II

LES ÉLÉMENTS CONSTITUTIFS DE LA PREMIÈRE RENAISSANCE

LA TRADITION
LE RÉALISME
LES MÉTHODES D'ENSEIGNEMENT



Frontispice du Décaméron de Boccace. Venise, 1492.



Le sarcophage de F. Sassetti, par Giuliano da San Gallo. Église de la Trinité à Florence.

CHAPITRE I

LA TRADITION. — L'ART BYZANTIN ET L'ART ANTIQUE. — LE CULTE DE L'ANTIQUITÉ AU MOYEN AGE. — LES DIEUX EN EXIL. — LA RENAISSANCE CARLOVINGIENNE. — TROPHÉES ET LÉGENDES. — LA RENAISSANCE AU DOUZIÈME ET AU TREIZIÈME SIÈCLE. — L'ÉCOLE DE PISE ET GIOTTO.

En essayant, dans l'Introduction[1], de caractériser le milieu italien du quinzième siècle, de définir les courants généraux — politiques, religieux, intellectuels — qui ont donné à la production d'art sa forme spécifique, je n'ai pas eu la prétention de tout expliquer; il est d'autres traits propres à la Première Renaissance qui tiennent uniquement à une certaine modalité du goût. Cette recherche de la clarté, de la légèreté, de l'élégance, cette vision des « grands corps nobles qui vivent noblement et font deviner une humanité plus fière, plus forte, plus sereine, plus agissante, bref, mieux réussie que la nôtre[2] »; puis la grâce préférée à la force, la distinction à la grandeur, l'idéal de Donatello, en un mot, triomphant là où triomphera plus tard celui de Michel-Ange; la jeunesse dans les idées, la pureté dans les formes : voilà des problèmes de psychologie que l'on essayerait en vain de faire tenir dans une formule philosophique ou histo-

1. Voy. pages 1 et suiv.
2. Taine, *Philosophie de l'Art en Italie*, p. 14.

rique! Comment surtout expliquer ce parti pris adopté par les artistes, ou, pour employer ici encore la saisissante définition de M. Taine, cette « altération systématique des rapports réels des choses », qui constitue le commencement de l'art! Comment aussi caractériser dignement ces conditions accessoires du progrès de l'art, la constance, la stabilité, la fermeté, qualités si souvent négatives, et cependant si nécessaires! Aujourd'hui, certes, ni la bonne volonté ni le talent ne font défaut. Mais quoi! nous ne savons plus nous fixer; nous passons incessamment d'un style à l'autre, de l'étrusque au japonais, du rococo au gothique. Pour qu'un idéal mûrisse, pour qu'il se développe même, il faut plus d'équilibre dans les esprits, plus de décision et, disons le mot, plus d'intolérance. L'éclectisme, en pareille matière, voilà l'ennemi. Pendant la Première Renaissance, on trouve, au contraire, au fond de toutes les productions, la conviction et comme une sorte de nécessité; personne alors, pas plus dans le public que chez les artistes, n'éprouvait le besoin de remettre en question les vérités une fois reconnues; on avançait tranquillement dans la voie tracée, avec la certitude que la perfection était au bout. On avait, en un mot, la foi, la foi en son époque et la foi en soi-même. Ce n'est que vers la fin du siècle, et à Florence surtout, que quelques artistes — Filippino Lippi, les Pollajuolo, et autres — commencèrent à jouer un peu avec leur art, s'essayant tantôt dans une manière, tantôt dans une autre, et préoccupés avant tout de frapper le public par leur originalité ou leur esprit; nous dirions aujourd'hui, de produire de l'effet. Ce seront les signes précurseurs de la décadence.

A travers ces facteurs si complexes, il en est deux qui s'imposent à notre attention, parce qu'ils sont comme la signature que la Renaissance a placée sur toutes ses productions, tantôt les mettant en œuvre isolément, tantôt les combinant l'un avec l'autre. J'ai à peine besoin de nommer, d'une part, l'étude de l'antiquité; de l'autre, celle de la réalité et de la nature, le réalisme ou le naturalisme dans l'acception la plus favorable de ces termes.

Les deux premiers chapitres de ce second Livre seront consacrés à l'étude de l'influence exercée par l'antiquité. Ils ont pour préambule indispensable un aperçu, que je m'efforcerai de rendre aussi court que possible, sur le rôle de la tradition antique pendant le moyen âge.

Les Dieux en exil, tel est le titre donné par Henri Heine à une de ses plus ingénieuses fictions. Le poète nous montre les habitants de l'Olympe déchus de leur grandeur, forcés de se déguiser pour échapper aux poursuites de leurs ennemis, grelottant sous ces frimas que les Barbares semblent avoir amenés à leur suite. Bacchus entre dans un couvent, Neptune se fait pêcheur, Mercure marchand, et ainsi des autres. Seule Vénus conserve quelque pouvoir, mais c'est au prix des plus durs sacrifices d'amour-propre : la déesse de Cythère, la joie des hommes et des dieux, en est réduite à passer pour une vulgaire sorcière.



L'allégorie de Heine cache un sens profond. L'antiquité n'a cessé de hanter l'imagination des contemporains de Charlemagne et de saint Louis[1] : ceux-ci ont pu la méconnaître, ils ne l'ont pas ignorée; on les voit tour à tour la persécuter et l'admirer; les excès du vandalisme ne sont égalés que par l'ardeur de pieuses supercheries ou d'intelligentes mesures de conservation. Tantôt les chefs-d'œuvre de la Grèce et de Rome provoquent les superstitions les plus bizarres; tantôt la supériorité en est nettement proclamée. Certes, prises dans leur ensemble, les études rétrospectives pendant ces siècles à l'imagination si exubérante ont l'air d'une sorte d'hallucination; la notion du temps et de l'espace disparaît pour ne laisser subsister qu'une image vague, flottante, fantastique. Lorsque les héros grecs ou romains finissent par reconquérir leur droit de cité, ils ont échangé leurs mœurs, leur langage et jusqu'à leur costume contre ceux des paladins; les conquérants de Troie deviennent les rivaux des chevaliers de la Table ronde; Alexandre menace de détrôner Charlemagne; Hélène dispute le prix de la beauté à Berthe aux grands pieds ou à Blanchefleur; les enchantements de Virgile relèguent dans l'ombre ceux de Merlin; sur la façade des cathédrales, les centaures et les sirènes se prélassent à côté des apôtres ou des martyrs. C'est la première phase de cette renaissance qui a précédé de tant de siècles la Renaissance proprement dite. Puis à l'imitation des sujets succède celle des formes. Ici un statuaire donne à la Vierge les traits de la Phèdre qu'il a vue sculptée sur un sarcophage grec; tel autre transforme les anges en génies païens, les Vertus chrétiennes en Muses. Des accès de fanatisme sauvage alternent avec ces témoignages d'admiration, jusqu'au moment où, l'histoire et l'archéologie ayant recouvré leurs droits, la civilisation classique se fait définitivement jour et subjugue pour la seconde fois l'univers.

La lutte ou plutôt l'opposition entre les éléments constitutifs de la civilisation antique et les principes de l'ère nouvelle se dessine avec netteté dès le commencement du troisième siècle. Avec les Antonins, l'antiquité avait donné la dernière mesure de sa force d'expansion; après eux la vitalité décroît, la production se ralentit, le goût baisse. Le christianisme, tout en subissant la loi fatale de la décadence universelle, s'efforce de constituer dans le domaine de la littérature, comme dans celui de l'art, un fonds distinct, qui soit l'expression

1. Je résume, dans les pages qui suivent, une étude plus étendue que j'ai consacrée à la TRADITION ANTIQUE CHEZ LES ARTISTES DU MOYEN AGE, dans le *Journal des Savants*, octobre 1887, janvier et mars 1888, recueil auquel je renvoie pour de plus amples informations. Je tiens seulement à rappeler ici que c'est à M. Springer que revient le mérite d'avoir le premier signalé l'influence de l'Antiquité sur les arts du moyen âge. Son travail a paru dans les *Bilder aus der neueren Kunstgeschichte*. Bonn, 2e édit. 1886. Une mention élogieuse doit être également accordée à M. Rahn, professeur à l'Université de Zurich, pour sa brochure intitulée : *Das Erbe der Antike*. Bâle, 1872. Consulter en outre les deux intéressants volumes de M. A. Gruyer, *Raphaël et l'Antiquité*. Paris, 1864; *les Précurseurs de la Renaissance*, et le travail de M. Courajod, *l'Imitation et la contrefaçon des objets d'art antiques aux XVe et XVIe siècles* (*Gazette des Beaux-Arts;* septembre, octobre 1886).

propre de ses aspirations. Longtemps il avait dû se contenter d'emprunter au paganisme des formules toutes faites, susceptibles de recevoir une nouvelle signification : le Bon Pasteur portant une brebis sur ses épaules, comme l'Hermès cryophore; Orphée charmant les animaux; Psyché se préparant, en déployant ses ailes de papillon, à rejoindre son immortel époux; des enfants faisant la vendange, ou encore les personnifications des Saisons, des Mois, des forces vives de la nature, les divinités fluviales, le Soleil, la Lune, l'Ouranos. Peu à peu, des sujets inspirés directement par le christianisme viennent se grouper autour de ce noyau primitif, qu'ils ne tardent pas à masquer. Commencée au milieu des persécutions, cette révolution pacifique s'achève vers le commencement du cinquième siècle; à ce moment, l'art chrétien, s'il retient encore un grand nombre d'éléments antiques, est absolument fixé comme iconographie, comme style et comme moyens d'expression.

La rupture entre le monde chrétien et le monde païen n'a donc pas été aussi brusque qu'on se plaît à se le figurer; la société nouvelle s'était dégagée lentement, laborieusement, de cette civilisation, la plus forte et la plus raffinée qui fût jamais. Bien des traditions, bien des aspirations étaient communes aux partisans de l'ancien culte et à ceux du nouveau; païens et chrétiens reconnaissaient les uns et les autres le génie d'Homère, de Virgile; pendant des moments, trop courts, hélas ! on put espérer une transaction entre les stoïciens et les chrétiens. Il était donc naturel que l'on respectât des souvenirs également chers aux deux religions.

Constantin, on le sait par le témoignage d'Eusèbe, fit exposer sur les places publiques les statues enlevées aux temples. L'hippodrome de Constantinople reçut, à titre d'ornement, le trépied de Delphes; au palais prirent place les Muses de l'Hélicon; les basiliques chrétiennes s'enrichirent de portes provenant des sanctuaires païens. Sozomène, qui confirme cette assertion, ajoute toutefois que les images des dieux en métal précieux furent fondues et converties en numéraire.

En résumé, le principe de la protection des œuvres d'art, abstraction faite de leur signification religieuse, fut plus d'une fois proclamé par le christianisme triomphant, et ces recommandations de tolérance, données par les empereurs au milieu du déchaînement des passions, leur assurent la gratitude de la postérité, alors même que leur voix n'a pas toujours été écoutée.

S'il est une école, un style, que l'on s'accorde à considérer comme étant en opposition absolue avec l'antiquité, c'est bien l'école, le style byzantins. Et tout d'abord l'étroitesse de point de vue de ces artistes, avant tout théologiens et ascètes, ne jure-t-elle pas avec la liberté illimitée des artistes grecs et romains, avec cette vie au grand air, avec cette culture essentiellement désintéressée, avec cet amour de l'art pour l'art! Considérés dans leur technique, les artistes byzantins, minutieux miniaturistes ou mosaïstes, offrent un contraste non

moins tranché. Autant l'antiquité est libre, abondante, exubérante, autant elle se plaît à nous montrer des corps parfaits, un air de santé et comme une sorte de contentement physique, autant les Byzantins se confinent dans la représentation de figures pauvres, sèches, maigres jusqu'à la caricature; chez eux le nu est interdit, et avec lui ce qu'il y a d'éminemment jeune et éternel dans la forme humaine. Quant au costume, une étiquette inexorable en règle le moindre détail; de même que le paysage devient une véritable abstraction. La composition enfin est déterminée d'avance par des règlements qui ne laissent aucune place à l'initiative, comme le prouve le Livre de la Peinture du mont Athos.



La Destruction des Idoles.
D'après une miniature du XV[e] siècle.
(Bibliothèque de Mantoue.)

Eh bien, à travers cette opposition apparente percent d'innombrables traces de la tradition antique. Des recherches récentes permettent d'affirmer que le culte de l'art classique subsista à Byzance plus longtemps qu'en Occident. Le sentiment de la beauté, la pureté des contours, la vivacité de l'expression, la liberté de l'ornementation et enfin la perfection de la main-d'œuvre, autant de mérites par lesquels les artistes byzantins (et cet éloge s'adresse à ceux qui s'étaient fixés en Italie, par exemple à Ravenne, aussi bien qu'à ceux de l'Empire d'Orient proprement dit) l'emportèrent pendant de longs siècles sur leurs émules occidentaux. Il suffira de citer, pour les compositions monumentales, les figures si nobles et si juvéniles du Christ en berger, au mausolée de Placidie à Ravenne, et du Christ trônant, à Saint-Vital, ou les portraits si énergiques et si vivants, encore tout imprégnés de saveur antique, des Apôtres du Baptistère des Orthodoxes ou de la Chapelle archiépiscopale, également à Ravenne.

Les investigations d'un archéologue russe, M. Kondakoff, permettent d'étendre ces observations aux productions si importantes de la miniature byzantine[1].

Quelle attitude les Barbares, à leur tour, prirent-ils à l'égard de ce monde de souvenirs et de chefs-d'œuvre? Chez eux également, malgré les innombrables actes de vandalisme inséparables d'une invasion, le sentiment qui domine est celui d'une sorte de stupéfaction devant la grandeur et la magnificence des créations antiques. Dans un travail très substantiel sur les découvertes d'antiques faites au moyen âge[2], M. Zappert a montré que les Goths, les Francs, les Vandales, attachaient véritablement du prix à la possession d'un

1. *Histoire de l'art byzantin considéré principalement dans les miniatures;* Paris, Rouam, 1887, t. I, p. 85, 98, 100, 162, 163, 165, 170, 188, 194, 195.
2. *Ueber Antiquitæten Funde im Mittelalter*. Vienne, 1851.

beau marbre, d'un beau bronze. Les souvenirs historiques se rattachant à un ouvrage, la forme de cet ouvrage, la perfection de la main-d'œuvre, les séduisaient souvent autant que la valeur de la matière première. Leur préoccupation principale fut naturellement de s'approprier tous ceux qui étaient transportables. Alaric le premier exigea pour rançon les ornements des temples romains (410); Genséric s'attaqua aux statues de bronze, dont il fit charger un navire, qui se perdit en mer (455). Plus coupable parce qu'il était plus familiarisé avec la civilisation romaine, Ricimer mit littéralement à sac la Ville éternelle (472). Mais à peine les Barbares ont-ils pris racine sur le sol de l'Italie, qu'ils reviennent aux mesures de conservation. Théodoric, non content d'orner sa capitale, Ravenne, de plusieurs des monuments qui font encore aujourd'hui sa gloire, s'occupe avec sollicitude de restaurer les principaux édifices de Rome. Le système de l'appropriation des monuments anciens aux besoins des générations nouvelles, système pratiqué sur une si vaste échelle par le christianisme, fleurit de plus belle; il avait pour mobile tantôt la paresse, tantôt l'impuissance. Pourquoi chercher au loin, dans les carrières de l'Afrique ou de l'Asie, les matériaux de construction, alors que l'on n'avait qu'à étendre la main pour prendre les colonnes, les frises, les bases les plus riches, les plus parfaites ! En vain d'ailleurs eût-on essayé de tailler, de polir et de transporter des monolithes comparables à ceux dont Rome regorgeait; la science des ingénieurs s'était perdue en même temps que celle des artistes; son dernier triomphe, en Italie du moins, fut certainement la mise en place du fragment gigantesque qui recouvre le mausolée de Théodoric à Ravenne. Dès lors on mettait les ruines en coupe réglée, même dans les contrées où la civilisation romaine semblait avoir jeté les racines les moins profondes. C'est ainsi qu'au septième siècle les moines d'Ély cherchèrent parmi les décombres, sur l'emplacement qui correspond à la cité moderne de Cambridge, le sarcophage de marbre destiné à recevoir la dépouille mortelle de l'abbesse Ethelried.

La superstition contribua autant que la gloriole ou le besoin de luxe à protéger des chefs-d'œuvre de plus en plus rares. Développant les germes que lui avaient transmis les Romains de la décadence, déjà passablement accessibles à l'influence du merveilleux, l'imagination des Barbares s'évertua à tisser autour des reliques du passé un vaste réseau de fables. Tout temple païen, tout arc de triomphe, toute statue finit par avoir sa légende. Avant même que l'Empire se fût écroulé, que les ténèbres de la barbarie eussent envahi jusqu'à la Gaule, jusqu'à l'Italie, les derniers représentants de la civilisation classique, accablés par tant de calamités, désespérant du secours des dieux, avaient placé leur confiance dans des objets inanimés, leur avaient prêté des vertus magiques et rattaché à la conservation de ces objets le sort même de leur patrie ou de leur cité.

L'apport des Barbares dans la constitution du style nouveau fut en quelque sorte négatif : il consistait, d'une part, dans cette inexpérience des lois du

dessin et du modelé qui entraîna si rapidement la chute de la statuaire; de l'autre, dans la recherche à outrance de l'éclat.

Les Barbares se voyaient donc réduits, soit au fonds d'idées et de formes laissé par le paganisme, soit au fonds constitué par le christianisme primitif. De ce dernier, nous n'avons point à nous occuper ici, puisqu'il n'avait pas le caractère rétrospectif qui distingue toute tentative de renaissance. Il n'en faut que plus insister, par contre, sur la richesse et la variété des éléments grecs ou romains, acceptés par la société nouvelle, déjà si ignorante. Prenons par exemple l'habitude toute païenne d'élever des statues aux souverains ou aux hommes célèbres : malgré la répugnance des docteurs, qui voyaient en elle un dernier vestige d'idolâtrie, elle se perpétua plusieurs siècles encore. L'architecture ne continua pas moins à s'inspirer des modèles antiques. Quoiqu'il soit aujourd'hui bien établi que la basilique chrétienne ne procède pas de la basilique païenne, les emprunts, tant au point de vue du style qu'à celui des usages, sont innombrables. Parmi les exemples les plus frappants, je citerai la construction de thermes en Afrique, sous le roi Thrasamond (496-523).

Mais c'est surtout dans le domaine de l'allégorie et dans les branches du bas-relief, de la peinture à fresque, de la peinture en mosaïque et de la peinture en miniature, que la société nouvelle, ainsi d'ailleurs que tout le moyen âge, devint tributaire de l'antiquité. Elle lui prit ce monde si vivant et si pittoresque du polythéisme sans lequel une école digne de ce nom aurait peine à se développer. Il faut citer au premier rang les images tirées du cycle cosmique, la Terre, l'Océan, le Ciel, les Quatre Éléments, le Soleil et la Lune, les Planètes, les Saisons, les Heures, l'Année, les Mois, les Vents, les Fleuves, les Montagnes, les personnifications des contrées et des villes, toutes notions représentées par des figures humaines. En second lieu, s'offrent à nous ces allégories si heureuses comme invention et d'un caractère plastique tel, que notre société moderne même ne saurait s'en passer : les Victoires, les Génies, les Arts libéraux. La mythologie à elle seule fournit une série nombreuse de motifs qui devinrent comme le sang et la chair de l'art pendant les périodes les plus sombres du moyen âge, telles que le mythe d'Hercule. Et que de figures accessoires répétées à l'envi par tous les âges du christianisme, les Sibylles, les Muses, les Vertus et les Vices (ceux-ci caractérisés dans la *Psychomachie* de Prudence), les Satyres, les Sirènes, Orphée, Dédale, Psyché, pour ne point parler des dieux proprement dits, ni des héros tels que Alexandre, Romulus, César, Trajan, et tant d'autres ! L'imagination populaire surtout conserva pieusement certains de ces souvenirs : longtemps encore, pour lui complaire, il fallut représenter sur le sol des basiliques l'histoire de Thésée et du Minotaure, celle du siège de Troie, des scènes de chasse, les combats du cirque, etc.

On a souvent prononcé le mot de *Renaissance* en évoquant le souvenir des efforts tentés par Charlemagne dans le domaine des lettres et des arts. Il est certain que, de ce côté-ci des Alpes du moins, sinon en Italie, où nulle puis-

sance humaine ne pouvait plus arrêter le flot montant de la barbarie, nous constatons sous ce règne réparateur un retour raisonné, mais plus ou moins artificiel et éphémère, aux modèles de l'antiquité.

Ébloui par les souvenirs antiques, Charlemagne voulut avoir sa statue équestre, comme Théodoric. Seulement ce monument, qui nous a été conservé (il est entré du trésor de la cathédrale de Metz dans les collections de la ville de Paris, à l'hôtel Carnavalet), est de dimensions microscopiques; sa place serait sur une pendule et non sur un forum.

L'art des monnaies et des sceaux surtout continua de se ressentir des traditions antiques. On possède une série de pièces représentant Charlemagne, Louis le Débonnaire, Lothaire I[er], Conrad I[er], en buste, absolument comme dans les monnaies romaines de l'Empire; parfois aussi, sur des sceaux, l'empereur est représenté assis; chez les Othon, au contraire, ces bustes sont devenus véritablement informes. Fidèles à l'exemple que leur avaient donné les premiers empereurs chrétiens, Pépin, Charlemagne, Carloman, Louis le Débonnaire, Lothaire, etc., employèrent comme sceaux des pierres gravées antiques, parmi lesquelles on remarque, outre des portraits d'empereurs romains, des personnages mythologiques : Jupiter, Sérapis, Silène, etc. Comme pour donner une suprême satisfaction aux velléités et aux goûts du premier empereur d'Occident, on l'ensevelit dans un sarcophage antique orné d'un bas-relief représentant l'*Enlèvement de Proserpine.*

Sous l'impulsion d'un souverain tel que Charlemagne, secondé par des lettrés de la valeur d'Alcuin, les artistes contemporains s'inspirèrent fréquemment des modèles de l'antiquité. Les miniatures, malgré la dégénérescence croissante du style et l'intervention d'éléments nouveaux (ornements zoomorphiques, végétaux, entrelacs, etc.), conservent encore bien des réminiscences de l'antiquité. L'Évangéliaire de Charles le Chauve, à la bibliothèque de Munich, montre, dans la scène de l'*Adoration de l'Agneau*, la mer sous la forme d'un personnage tenant un trident et une urne, la Terre sous celle d'une femme à moitié nue, avec deux cornes d'abondance.

Dans son travail sur les sarcophages chrétiens de la Gaule, M. Edmond Le Blant a mis en lumière ce fait que les traditions d'atelier contribuèrent tout particulièrement à perpétuer les modèles antiques. Une nouvelle preuve de cette persistance, souvent irréfléchie, dans certains centres ou dans certaines branches de l'art, nous est fournie par la sculpture en ivoire, si accessible en tout temps aux influences gréco-romaines, depuis les diptyques consulaires jusqu'aux boîtes à miroirs du moyen âge proprement dit. On peut citer, comme rentrant particulièrement dans le cadre de la présente étude, deux bas-reliefs de la collection Spitzer, attribués par M. Darcel au huitième ou au neuvième siècle, l'un avec l'*Enlèvement d'Europe* et *Mars caressant Vénus*, l'autre avec Hercule. La date d'un troisième ivoire, un *Combat d'Amazones*, est plus difficile à déterminer. A l'abbaye de Saint-Gall, le couvercle d'Évangéliaire attribué au fameux

orfèvre, miniaturiste et sculpteur Tutilo (mort après 912) nous montre, au-dessous du Christ et des évangélistes, la Terre, sous la forme d'une femme nonchalamment accoudée sur le sol, une corne d'abondance dans une main, un enfant suspendu à sa mamelle; et l'Océan, un vieillard également accoudé, une main posée sur une urne, l'autre sur un monstre marin. Au musée chrétien du Vatican, le diptyque de Geltrude, exécuté vers 880, contient, au-dessous du Christ en croix, les figures de *Romulus et Remelus* (*sic*) *a lupa nutriti.*

Pour arriver à gaspiller et à détruire l'inestimable héritage laissé par la Grèce et par Rome, il avait fallu de longs siècles d'efforts : le christianisme d'un côté, les Barbares de l'autre, n'avaient réussi qu'au prix d'une application soutenue à substituer à la culture gréco-latine un esprit nouveau; à tout instant la tradition reprenait le dessus. On peut, en gros, regarder le onzième siècle comme l'époque où ces souvenirs cessent d'être vivants, populaires, pour entrer dans le domaine de l'histoire et de l'érudition, où, sous la double influence des invasions barbares de la seconde période (Lombards, Normands, Hongrois) et de la civilisation byzantine, se développe un art nouveau. A ce moment, table rase avait été faite partout, et il fallait déjà une véritable contention d'esprit pour ressusciter les idées ou les modèles anciens. Si les hommes nouveaux n'étaient pas encore véritablement les fils de leurs œuvres, du moins l'ignorance ou l'insouciance du passé avait-elle envahi les masses. Des préoccupations, des intérêts, un idéal différents, avaient surgi : si tant est que l'on puisse donner le nom d'idéal à ce qui n'était en réalité qu'une dégénérescence; seuls, en effet, quelques esprits d'élite cherchaient de temps en temps à remonter le courant.



La Destruction des Idoles.
Fac-similé d'une gravure de la Bible de Malermi.
Venise, 1490.

Le onzième siècle et les siècles suivants, qui forment à proprement parler le moyen âge, règlent leur attitude sur celle des siècles antérieurs, toutes les fois qu'ils se trouvent en présence de l'art antique. Le premier sentiment, chez les représentants de l'autorité religieuse, fut de proscrire des monuments qui ne pouvaient cependant plus éveiller qu'une admiration toute platonique, sans aucun danger, ce semble, pour les croyances. Les actes de vandalisme commis au nom de la foi abondent. En 1047, Raimbaud, archevêque d'Arles, ayant trouvé le tombeau de l'empereur Maximien, le persécuteur des chrétiens, avec

de nombreux objets précieux, fit jeter le tout au fond de la mer. Pour l'Angleterre, Matthieu Paris nous a conservé le souvenir de nombreuses mutilations commises au nom des mêmes principes.

Les préjugés religieux, de plus en plus rares, ne disparurent qu'à la Renaissance. Au quatorzième siècle encore, un des papes les plus éclairés d'Avignon, Urbain V, donna l'ordre d'ensevelir une statue d'Hercule que l'on venait de découvrir. Vers la même époque, une superstition ridicule, qui fait penser à la spirituelle nouvelle de Prosper Mérimée, *la Vénus d'Ille*, amena la destruction d'une statue grecque ou romaine d'une grande beauté, trouvée à Sienne; les Siennois l'avaient d'abord placée, avec tous les honneurs qui lui étaient dus, sur une des fontaines de leur ville. Mais voilà que toutes sortes de fléaux fondirent sur la malheureuse cité. Le remède ne fut pas long à trouver : « Mes chers concitoyens, dit quelque membre du conseil municipal, depuis que cette statue a été découverte, l'état de nos affaires n'a fait qu'empirer : il ne pouvait en être autrement; nous avons commis le péché d'idolâtrie et encouru la colère de Dieu. Si vous m'en croyez, vous la briserez et en enfouirez les morceaux sur le territoire de nos ennemis les Florentins. » Ainsi fut fait.

Au fond, l'instinct qui guidait l'Église dans cette campagne n'était pas absolument dépourvu de justesse. Par un besoin de contradiction, dont l'attitude de l'Église avait peut-être été la cause première, toutes les tentatives d'indépendance, d'insurrection politique ou religieuse, s'appuient périodiquement sur les souvenirs de l'antiquité; chaque fois qu'il se produit un mouvement de ce genre, les révoltés s'emparent des armes que leur fournit l'histoire d'Athènes et de Rome. A Rome, en plein onzième siècle, Nicolas Crescentius, le fils du tribun, fait construire, avec des fragments antiques, la pittoresque maisonnette qui se trouve, de nos jours encore, en face du Ponte Rotto. Au douzième siècle, Arnaud de Brescia proclame la nécessité de rebâtir le Capitole. L'empereur Frédéric II surtout, cet esprit si libre, témoigne, en toute circonstance, de son culte pour les vestiges de la civilisation romaine. Il en fut de même de Cola di Rienzo, qui s'excitait au patriotisme par la vue des ruines romaines et qui occupa ses loisirs à former un recueil d'inscriptions.

Aux mesures de destruction, si tant est qu'il y ait eu quelque méthode dans cet aveugle fanatisme, il faut opposer les mesures de conservation, mesures souvent irréfléchies, plus souvent encore dictées par des considérations étrangères au culte du beau, mais qui n'en ont pas moins profité aux chefs-d'œuvre de l'antiquité. L'emploi de matériaux antiques, s'il a entraîné jusqu'en pleine Renaissance (et de nos jours encore en Algérie et en Tunisie) la démolition d'innombrables monuments d'architecture, a sauvé ou mis en lumière des fragments, des ornements, appelés à faire partie intégrante des édifices nouveaux et qui, comme tels, ont pu exercer leur influence sur l'art contemporain. On en peut dire autant des objets mobiliers affectés au culte — trépieds, vas-

ques, candélabres, etc. — ; des sarcophages employés comme sépultures chrétiennes, ou encore des pierres gravées employées comme sceaux. Nous avons là une première catégorie, qui mérite d'être étudiée à part. Un second groupe comprend les monuments anciens, principalement des sculptures, emportés et conservés à titre de trophées. La superstition, à son tour, a protégé toute une série de monuments, qui sans elle eussent infailliblement péri : c'est ce dont nous donnerons de curieux exemples dans une troisième section. Ensuite seulement, il conviendra de nous occuper de ce qu'il a eu de vivant et de fécond dans l'influence de l'antiquité sur le moyen âge, et des tentatives partielles de renaissance.

Examinons d'abord les spoliations : elles forment la règle, au Nord comme au Midi. Ici c'est l'archevêque Bisantius (mort en 1035) qui fait venir de Paros, pour la décoration de la cathédrale de Bari, vingt grandes colonnes et deux cents petites. Là c'est la République de Venise qui envoie des flottes dans l'Archipel, en Grèce, en Asie Mineure, pour rapporter les marbres nécessaires à la construction de la cathédrale de Saint-Marc. Robert Guiscard se distingue par son ardeur : désirant rebâtir la cathédrale de Salerne, il ordonne de mettre à contribution les ruines de Pæstum : les édifices de l'École romaine, où les matériaux précieux avaient été prodigués, furent alors entièrement démolis; mais l'on ne s'attaqua pas aux temples grecs, dont la pierre plus commune ne valait pas les dépenses du transport.

Rome surtout était considérée comme une immense carrière ouverte à tous. Au douzième siècle, Suger conçut l'audacieux projet de démolir les thermes de Dioclétien pour les employer aux constructions de l'abbaye de Saint-Denis; il est inutile d'ajouter qu'il recula devant les difficultés de l'entreprise. Favorisés par le voisinage de la Ville éternelle, les habitants d'Orvieto purent tirer, pour l'édification de leur cathédrale, un parti plus efficace des ruines romaines; au commencement du quatorzième siècle, il est à tout instant question, dans les comptes de la fabrique, des « magistri qui iverunt ad Urbem et in districta Urbis ad laborandum marmora ». Ce n'était pas seulement la Rome moderne qui était construite avec les débris de l'ancienne, comme le Pogge le constatait avec douleur : vingt autres cités avaient pillé cet arsenal inépuisable.

En même temps on mettait à sac la Via Appia, et en général toutes les sépultures antiques, pour en tirer des sarcophages de marbre destinés à recevoir de nouveaux hôtes. Dans ces appropriations, on ne tenait nul compte des sujets représentés : aussi bien les symboles les plus élémentaires passaient-ils pour des énigmes indéchiffrables. On en arrivait ainsi à des rapprochements véritablement grotesques : au dôme d'Aix-la-Chapelle, pour orner la chaire, on se servit de bas-reliefs en ivoire représentant Bacchus, Vénus ou Amphitrite et Isis. Un autre exemple curieux est le choix d'un sarcophage orné de figures de satyres ou de personnages tout aussi profanes pour la sépulture de Lucas Savelli, père du pape Honorius IV, dans l'église d'Aracœli, sur le Capitole.

L'emploi des pierres gravées antiques, que le moyen âge recherchait avec tant d'ardeur pour s'en servir comme cachets, donna lieu à des erreurs particulièrement nombreuses et plaisantes. Jupiter et Mercure, avec un arbre entre eux, passèrent pour Adam et Ève; l'*Apothéose d'Auguste*, pour l'*Histoire de Joseph;* les portraits de Germanicus et d'Agrippine, pour ceux de saint Joseph et de la Vierge; la Victoire couronnant un aigle qui emporte Germanicus, pour saint Jean l'Évangéliste couronné par un ange; on retrouvait saint Jean dans un Jupiter ayant à côté de lui son oiseau favori.

Nul doute que la difficulté de contrefaire les intailles ou les camées antiques ainsi employés (l'art de la gravure en pierres dures était à peu près perdu pendant le moyen âge) n'en ait également favorisé l'emploi comme sceaux.

L'habitude d'emporter comme trophées des œuvres d'art célèbres (ici encore nous constatons un trait de mœurs absolument antique) nous a valu la conservation d'une foule de marbres ou de bronzes. Robert Guiscard, s'inspirant de l'exemple des généraux romains aussi bien que de celui des chefs barbares, fit transporter de Palerme à Troja, en souvenir de sa victoire, des portes en bronze et des colonnes avec leurs chapiteaux. Ce fut à une inspiration analogue que les chevaux de bronze de Constantinople durent d'être installés sur la façade de Saint-Marc de Venise (1205). Pour avoir une origine moins noble et une moins haute valeur, la statue équestre du Régisol, transportée de Ravenne (à ce qu'il semble) à Pavie, a tenu une place bien plus considérable dans les préoccupations des Lombards. Le souvenir de cette conquête donna lieu à une fête, qui fut célébrée annuellement à la Saint-Jean. (Voy. p. 190.) En 1315, grand deuil pour les habitants de Pavie : les Milanais vainqueurs emportèrent la statue, la brisèrent et en distribuèrent les morceaux à leurs compatriotes. Mais, en 1335, les habitants de Pavie, étant parvenus à racheter ces morceaux, les firent assembler et dorer. (Le Régisol, comme on sait, orna une place de Pavie jusqu'à la Révolution française, époque à laquelle on le fondit.) Un siècle plus tard, en 1438, les habitants de Pavie exercèrent une revendication de même nature : le général milanais Nicolas Piccinino, s'étant emparé de Ravenne, restitua à Pavie les portes dorées qui, d'après la tradition, remontaient à Bertarith, roi des Lombards, et avaient été enlevées de Pavie par les Ravennates vainqueurs. En 1527, ces portes furent rendues aux Ravennates par Lautrec.

Les Pisans se rendirent de bonne heure célèbres par le goût qui présidait chez eux au choix du butin. Vers 1117, ils rapportèrent d'une expédition contre Majorque, alors au pouvoir des Sarrasins, deux portes de métal et deux colonnes de porphyre, celles-là mêmes qui, offertes aux Florentins, ornent aujourd'hui encore une des portes du Baptistère, en face de Santa Maria del Fiore.

Faute de bronzes, on se contentait de marbres, quoique en général le moyen âge se montrât peu sensible à l'austère beauté du paros. C'est ainsi que les mêmes Pisans rapportèrent, vers le milieu du treizième siècle (Vasari, qui nous fournit ce renseignement, oublie de nous dire d'où provenaient ces dépouilles),

une quantité de sarcophages antiques, probablement aussi le fameux vase avec le Bacchus indien. Ces sculptures, on le sait, devinrent le point de départ de la renaissance à laquelle Niccolò Pisano attacha son nom.

La qualité maîtresse du moyen âge, c'était l'imagination, à qui l'ignorance laissait libre carrière. Peu à peu ces édifices antiques, qui frappaient par leur grandeur non moins que par leur destination, ces statues dont on ne comprenait plus le sens, ces pierres gravées dont on ne pouvait plus imiter le fini, donnèrent lieu aux superstitions, aux légendes les plus étranges. Heureuses erreurs! elles ont sauvé de la destruction plus d'un chef-d'œuvre. Ceux des bronzes ou des marbres antiques exposés en public qui ne passaient pas pour des talismans étaient censés doués de vertus magiques. Qui ne connaît le prix que les Florentins attachaient à la conservation de la statue équestre placée dans le temple de Mars? Il n'était pas un citoyen qui ne fût persuadé que la perte ou la ruine de ce palladium n'attirât sur la ville d'affreuses calamités. L'Hercule de marbre de la basilique Saint-Ambroise de Milan était plus jalousement gardé encore : l'existence même de l'Empire n'était-elle pas, d'après une tradition séculaire, liée à celle de la statue milanaise? Mais la palme revenait de droit aux Dompteurs de chevaux, aux Dioscures, de Monte Cavallo, à Rome. D'après une prophétie fort répandue en Angleterre sous le règne d'Édouard I[er], le christianisme, dont le triomphe était l'œuvre de Constantin, devait sombrer le jour où tomberaient ces marbres : « Constantine, cades, et equi de marmore facti ».



Dessin d'un camée antique.
D'après un manuscrit
de Mathieu Pâris.

Et que de prodiges accomplis par ces simulacres inanimés! A Rome, sur l'Esquilin, une statue de faune adressa la parole à Julien l'Apostat et le fit retourner au paganisme. Au Capitole, les soixante-dix statues personnifiant chacune une nation différente avertissaient l'empereur de ce qui se passait sur les points les plus éloignés de l'Empire; dès qu'une nation se révoltait, la sonnette attachée au cou de la statue correspondante commençait à carillonner.

Parmi tant de noms d'artistes illustres de la Grèce antique, deux s'enorgueillirent, au moyen âge, d'une réputation toute particulière, Phidias et Praxitèle. Mais le souvenir de l'ampleur qui caractérisait le style de l'un, de la délicatesse propre à l'autre, n'y était pour rien; on ne savait même plus que Phidias et Praxitèle avaient excellé dans la statuaire, qu'ils avaient manié le ciseau; leurs noms, conservés grâce à une inscription du Bas-Empire tracée sur les deux fameuses statues colossales des Dioscures, passaient pour ceux de deux philosophes, ou plutôt de deux magiciens particulièrement habiles. Aux

yeux des Byzantins, Phidias et Praxitèle étaient deux êtres surnaturels en marbre et en bronze, capables de subir sans danger l'épreuve du feu, dans les jugements de Dieu.

Le sculpteur-magicien qui a le plus fait travailler la fantaisie des hommes du moyen âge est, on le sait aujourd'hui de reste, le plus doux et le plus moderne des poètes antiques, Virgile[1]. Naples était pleine de ses enchantements; il l'avait dotée de talismans extraordinaires : une mouche de bronze empêchant les mouches vivantes de pénétrer dans la ville; un homme, également en bronze, tenant une trompette dont le son faisait rebrousser chemin aux ouragans les plus furieux; un autre homme, un archer, dont la flèche, menaçant sans cesse le Vésuve, maintint le volcan en respect jusqu'au jour où un paysan, étonné de voir cet arc invariablement bandé, fit partir le trait et provoqua ainsi une éruption épouvantable, suivie de bien d'autres. — La légende de Virgile suspendu dans un panier par une femme artificieuse resta populaire en Italie jusqu'en plein quinzième siècle. Une gravure en guise de nielle, dans le goût de Baccio Baldini, représente ce sujet extravagant[2].

Ce que les statues étaient censées pouvoir pour une nation, pour une ville, les sculptures microscopiques dans lesquelles la glyptique des anciens célébrait ses triomphes, — camées, intailles, cornioles, scarabées, — le pouvaient, croyait-on, pour l'individu isolé. Ici encore nous sommes forcés de mettre en cause l'antiquité elle-même. La première, elle a propagé des croyances qui sur plus d'un point se sont maintenues jusqu'en plein dix-septième siècle. Le moyen âge aurait manqué à son rôle en ne brodant pas sur cette donnée primordiale. Bientôt il n'y eut plus d'amulettes de force à lutter contre les bronzes, les agates, les améthystes gravés, que l'on découvrait dans les ruines ou dans les tombeaux; car, notons-le, pour que les figures qu'ils contenaient eussent quelque vertu magique, il fallait qu'elles fussent anciennes et que la pierre eût été trouvée par hasard; les figures gravées exprès étaient absolument inefficaces. Cette croyance, outre qu'elle nous a conservé d'innombrables spécimens de la glyptique antique, nous a valu une collection nombreuse de traités destinés à faire connaître, soit les vertus thérapeutiques ou morales de certains minéraux, soit les vertus des figures dont ils étaient ornés.

Parmi les exemples qui viennent d'être passés en revue, il n'en est aucun qui révèle l'admiration ou même seulement l'intelligence des merveilles enfantées par le génie antique. Tantôt on recherche celles-ci pour s'en parer en guise de trophées, tantôt en raison du prix de la matière première, tantôt encore en considération de leurs vertus magiques. Serait-ce donc que le goût n'ait tenu aucune place chez les hommes du moyen âge et que les plus belles créations de

1. Il est à peine nécessaire de rappeler le travail, depuis longtemps classique, de M. Comparetti : *Virgilio nel medio evo*.

2. Passavant, *le Peintre-Graveur*, t. V, p. 22.

la Grèce et de Rome aient été sinon ignorées, du moins entièrement méconnues ? La Renaissance, comme on l'a si longtemps enseigné dans les manuels, aurait-elle donc commencé exactement en 1453, à la chute de Constantinople ?

On sait aujourd'hui, et le mérite de cette démonstration revient en grande partie à M. Springer, que le moyen âge n'a pas manqué d'amateurs indépendants et clairvoyants, pour apprécier la beauté intime des œuvres d'art antiques; d'artistes, pour essayer d'en retrouver les secrets.

Au dixième siècle, le sentiment de la supériorité de l'art antique est encore des plus vivaces, témoin le traité intitulé : *Heraclius de coloribus et artibus Romanorum* (§ 5, 6, etc.). L'auteur y déplore la disparition du noble génie des Romains :

> Jam decus ingenii quod plebs Romana probatur
> Decidit.

Au siècle suivant, le poète Fulcoius montre encore plus d'enthousiasme : un buste avec la bouche ouverte et une expression effrayante de férocité ayant été découvert à Meaux, parmi les débris d'un prétendu temple de Mars, Fulcoius le célébra en vers révélant une intelligence véritable de l'art antique.

Les termes de « more antiquorum, opere romano » servent pendant longtemps à caractériser les édifices construits en pierres de taille régulières.

Les pèlerinages, surtout ceux dont Rome était le but, eurent pour effet de développer le culte de l'art antique. Baudri, abbé de Bourgueil, qui dédia (avant 1107) à la comtesse Adèle, fille de Guillaume le Conquérant, un très curieux poème, dont on doit la publication à M. Léopold Delisle, rapporta probablement d'une excursion faite à Palestrine l'idée première de sa description de la mosaïque ornant l'appartement de la comtesse (vers 719 et suiv.); cet auteur décrit, en outre, comme représentée sur les tapisseries de la comtesse, des scènes de la mythologie grecque, du siège de Troie et de l'histoire romaine.

Il n'est pas sans intérêt, à ce propos, de noter les termes dont se sert André de Fleury, dans sa description des travaux d'architecture entrepris par son contemporain Gosselin, abbé de Fleury (mort en 1030). On y retrouve la fameuse phrase d'Auguste : « Urbem latericiam repperi, relinquam marmoream », et jusqu'à des vers de Virgile : « Pars ducere muros... ».

Au siècle suivant, l'évêque Henri de Winchester (1129-1171) mit à profit son séjour dans la Ville éternelle pour acheter plusieurs statues antiques, qu'il rapporta dans sa patrie : de là profond étonnement de ses compatriotes. Un grammairien n'hésita pas à tourner en ridicule le prélat collectionneur, en citant le vers d'Horace :

> Insanit veteres statuas Damasippus emendo.

Hildebert, évêque du Mans au commencement du douzième siècle, célébra dans une élégie la grandeur de Rome, dont tant de monuments avaient péri et

tant survécu que la partie restée debout demeurait sans rivale, et que nulle force humaine ne pourrait refaire celle qui avait péri :

> Tantum restat adhuc, tantum ruit, ut neque pars stans
> Æquari possit, diruta nec refici.

Au treizième siècle, un écrivain d'Arezzo, Ser Ristoro, qui terminait en 1282 son *Libro della Compositione del Mondo*, faisait, des fameuses poteries de sa ville natale, les « vasa aretina », l'éloge le plus intelligent, le plus complet. Il les admirait à la fois pour leur perfection technique, pour l'élégance de la composition, la vivacité des expressions. Un archéologue de notre siècle n'eût pas mieux dit.

Si ces éloges avaient dû rester à l'état de simples manifestations d'esthétique, il n'y aurait pas eu lieu d'y insister. Mais il y avait en eux un germe fécond, celui de l'imitation, et c'est pour ce motif qu'il était nécessaire de rechercher avec soin les témoignages d'admiration prodigués aux artistes de l'antiquité par le moyen âge. Le moment est venu de dire comment cette époque a compris, comment elle a utilisé les modèles grecs et romains.

En Italie, pour la période qui nous occupe, les efforts des princes normands, rapidement conquis à l'influence d'une culture d'art si haute, s'imposent particulièrement à notre attention. A côté des tentatives faites par Robert Guiscard pour s'approprier, soit des matériaux de construction, soit des sculptures antiques destinées à servir de trophées, il faut citer l'imitation des gemmes antiques sur les monnaies ou les sceaux de ses successeurs. Quelque informes que soient ces imitations, elles constituent un hommage rendu à la supériorité de l'art classique.

Dès le onzième siècle aussi, un retour à des formes plus pures, à des formes se rapprochant de celles de l'art romain, se manifeste dans l'architecture italienne. A Pise, un ensemble de monuments d'une importance capitale, la Cathédrale (commencée en 1063), le Baptistère (1153), le Campanile (1174), inaugure ce mouvement si merveilleusement dépeint par M. Taine. « Une renaissance avant la Renaissance, une seconde pousse presque antique de la civilisation antique, un précoce et complet sentiment de la beauté saine et heureuse, une primevère après une neige de six siècles, voilà les idées et les paroles qui se pressent dans l'esprit. Tout est marbre et marbre blanc, dont la blancheur immaculée luit dans l'azur. Partout de grandes formes solides, la coupole, le mur plein, les étages équilibrés, la ferme assiette du massif rond ou carré ; mais par-dessus ces formes renouvelées de l'antique, comme un feuillage délicat sur un vieux tronc qui reverdit, ils étendent leur invention propre, un revêtement de colonnettes surmontées d'arcades, et l'originalité, la grâce de cette architecture ainsi renouvelée ne peuvent s'exprimer[1]. »

1. *Voyage en Italie*, t. II, p. 65.

Si, à Florence et dans les environs, le Baptistère, la basilique de San Miniato, la façade de la Badia de Fiesole, tous de la fin du onzième ou du commencement du douzième siècle, ne montrent pas autant de rigueur et de parti pris dans le développement de l'arcade, qui forme à Pise le motif dominant, du moins ces édifices se signalent-ils par la pureté des profils, par l'élégance de leurs pilastres, par l'harmonie et la discrétion de leurs incrustations de marbre, imitées de celles des basiliques chrétiennes primitives. Ce mouvement, on le sait, a pour pendant les belles constructions romanes du reste de l'Italie, de la France, de l'Allemagne et de diverses autres parties de l'Europe.

Nous voyons alors se développer simultanément cette belle poésie latine, si légère, si limpide, si fraîche, dont les *Carmina Burana* forment un des plus parfaits modèles, et le style roman, avec ses imitations d'ordinaire très maigres, mais parfois très pures, de l'architecture et de l'ornementation romaines. L'intuition du génie de l'antiquité est tellement profonde chez les architectes de certaines écoles, par exemple chez ceux du Baptistère de Florence, que leurs successeurs du quinzième siècle, à commencer par Brunellesco, purent plus d'une fois s'inspirer de cette première tentative d'adaptation des formes antiques aux besoins de la société nouvelle, au lieu de remonter aux originaux de l'antiquité.



Augustale de l'empereur Frédéric II.

Les imitations abondent surtout dans le domaine des arts décoratifs : un vase récemment acquis par le Cabinet des médailles retrace l'*Histoire d'Alexandre;* une aiguière en bronze nous montre une figure de centaure très correctement dessinée; les tapisseries du dôme de Halberstadt accordent une place à Caton et à Sénèque à côté du Christ et des apôtres. Et que d'emprunts innombrables si l'on examine les ornements sculptés sur les cathédrales!

A ne s'attacher qu'au nombre et à la variété des sujets tirés de la mythologie ou de l'histoire ancienne (scènes du cycle homérique, *Légende d'Alexandre*, épisodes de l'histoire romaine, *Combats des Vertus et des Vices*, d'après Prudence, *Histoire de Pyrame et Thisbé*, *Jugement de Pâris*, *Exploits d'Hercule*, etc.), on serait même tenté d'attribuer à l'antiquité une influence infiniment supérieure à celle qu'elle a exercée en réalité sur le treizième siècle. Mais on ne saurait trop le répéter : la donnée seule était antique; le caractère des personnages, leur type, les costumes, appartenaient en propre au moyen âge, et rien ne respire moins l'esprit classique que ces adaptations naïves.

A cette époque aussi, pour la première fois depuis longtemps, les souvenirs classiques interviennent de nouveau dans les luttes religieuses. Si l'empereur Frédéric II, par les marques d'admiration prodiguées aux vestiges de l'antiquité, fournit des armes à ses adversaires, en revanche la Papauté elle-même se trouva bientôt placée sur la sellette pour cause de paganisme. Dans sa lutte avec Boniface VIII, Philippe le Bel reproche formellement au fastueux pontife

d'avoir remis en honneur la « pratique abominable de l'idolâtrie », en se faisant élever partout des statues.

L'avènement du style gothique ne pouvait que porter le coup le plus sensible à l'influence antique. L'architecture la première s'affranchit des règles tracées par les anciens et suivies par les architectes romans, pour poursuivre les combinaisons les plus hardies; la sculpture et la peinture cédèrent à tout instant au désir de copier la nature. Cependant, ici encore, au milieu de l'enthousiasme de générations fières d'avoir enfin inventé des moyens d'expression qui leur fussent propres, la préoccupation de l'antiquité revient sans cesse. Si les emprunts sont moins fréquents, ils n'en prennent que plus de signification, en raison même de l'éloignement des temps. L'indépendance et la souplesse acquises par les artistes représentant le style nouveau devaient d'ailleurs leur permettre de distinguer avec plus de netteté que leurs aînés, d'une part, la nature, de l'autre l'antique, qui n'est au fond que la nature idéalisée.

Dans l'architecture, les imitations directes redeviennent rares : en dehors de la loge dite d'Orcagna sur la place du Palais Vieux à Florence (commencée en 1376[1]), on aurait de la peine à citer quelque monument reproduisant l'ordonnance ou même les détails des styles classiques. Tout au plus l'influence latente de l'antiquité, en d'autres termes l'influence des anciennes races méridionales habituées à la vie au grand air, se traduit-elle par la construction d'édifices plus spacieux et plus réguliers, aux lignes plus calmes, à l'éclairage plus abondant. Il a fallu, sur ce point, l'effort gigantesque d'un Brunellesco pour substituer, en quelque sorte du jour au lendemain, à l'architecture gothique l'architecture romaine du Haut Empire.

La sculpture s'inspira avec plus d'esprit de suite des modèles antiques, s'appliquant, sous le ciseau de Nicolas de Pise († 1278), de son fils Jean de Pise († vers 1329), de Fra Guglielmo d'Agnello, d'Arnolfo del Cambio (1240-1301), à reproduire les types, les attitudes, la manière de draper, et aussi, lorsque l'occasion s'en présentait, les emblèmes propres aux sculpteurs romains, notamment aux sculpteurs de bas-reliefs.

Essayons de caractériser ces différents maîtres, et tout d'abord l'artiste de génie qui leur a servi d'initiateur.

Nicolas de Pise est le dernier des sculpteurs romans, plutôt que le représentant du style gothique, bien qu'il ait plus d'une fois consulté la nature[2]. Les proportions de ses figures — assez trapues, — ses draperies, le sentiment général, toujours empreint de gravité, toutes ces particularités de son style procèdent au fond de la tradition romane; tout, même ce culte de l'antiquité, cette étude des sarcophages grecs ou romains conservés à Pise, qui permit au vénérable sculpteur pisan de s'élever si haut au-dessus de ses contemporains.

1. Frey, *die Loggia der Lanzi zu Florenz*, p. 20. Berlin; Hertz, 1885.
2. Voy. *les Origines de la Renaissance en Italie*, de M. Gebhart, p. 377.



La Nativité, par Niccolò Pisano. (Baptistère de Pise.)

Fra Guglielmo d'Agnello, le disciple et le collaborateur de Niccolò Pisano, montra moins de servilité, sinon moins de respect vis-à-vis de l'antique. Dans sa chaire de l'église San Giovanni Fuorcivitas à Pistoia, la Vierge et sainte Élisabeth, avec leurs draperies si chastement arrangées, leur voile sur la tête, rappellent de tout point les statues de la Pudicité ou des Vestales[1]. La nymphe nue vue de dos se rattache non moins étroitement à un prototype romain.

Si Arnolfo del Cambio fut, en tant qu'architecte, un des principaux propagateurs du style gothique en Italie — comme le furent d'ailleurs Jean de Pise et peut-être aussi Nicolas de Pise, — en tant que sculpteur il se montra disciple fervent des anciens, à l'instar de son maître Nicolas. Dans le mausolée du cardinal de Braye († 1280), qui orne l'église Saint-Dominique à Orvieto, la Vierge est drapée comme une matrone romaine. Dans la fontaine de Pérouse, qu'il passe pour avoir exécutée en collaboration avec Jean de Pise, plusieurs figures sont antiques comme sentiment et comme caractéristique : le mois d'avril personnifié par une femme debout, tenant une corne d'abondance et un panier de fleurs, Goliath costumé en guerrier romain, avec le casque, la cuirasse et le lambrequin qui descend de la cuirasse; puis le lion, les deux aigles, etc.[2].



La Visitation,
par Fra Guglielmo.
(Pistoia.)

Chez Jean de Pise, les réminiscences classiques s'allient, par une contradiction rare, aux excès d'un réalisme abominable. Ce novateur fougueux s'applique à copier (Dieu sait comme!), dans le soubassement de la chaire de la cathédrale de Pise (1302-1311), la Vénus de Médicis, conservée dès lors en Toscane[3]. Dans le même monument, la cariatide composée des trois figures accolées de la Foi, l'Espérance et la Charité est imitée de modèles romains; elle rappelle de la manière la plus frappante la cariatide autrefois incrustée en mosaïque sur la coupole du mausolée de Sainte-Constance près de Rome[4]. Et combien d'autres emprunts, depuis les aigles et les lions jusqu'aux femmes couronnées de lierre ou tenant des cornes d'abondance!

Une seconde génération, à la tête de laquelle figurent André de Pise (né vers 1273, mort vers 1349) et les sculpteurs de la façade du dôme d'Orvieto, s'efforce de fondre, plus harmonieusement que ne l'avait fait la primitive École de Pise, les éléments antiques dans les formes générales de l'art du moyen âge.

1. Voy. Clarac, *Musée de Sculpture*, pl. 763 et suiv.

2. Massari et Vermiglioli, *le Sculture di Niccolò e Giovanni da Pisa e di Arnolfo Fiorentino che ornano la Fontana Maggiore di Perugia*. Pérouse, 1834.

3. Voy. *les Précurseurs de la Renaissance*, p. 141.

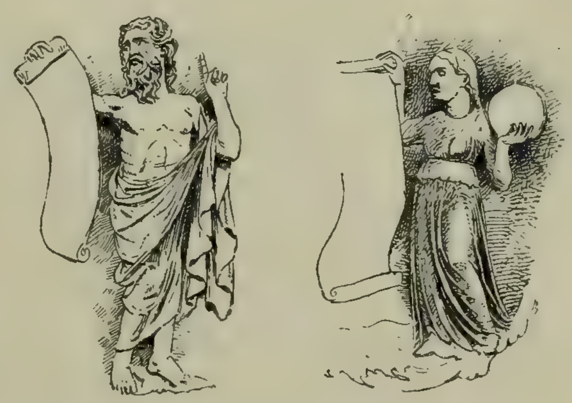
4. Voy. la *Revue archéologique*, 1878, t. I, pl. XI.

Les inconnus (c'étaient probablement des Siennois) auxquels nous devons les admirables bas-reliefs de la façade du Dôme d'Orvieto (première moitié du quatorzième siècle) ne se sont pas fait faute de prélever leur tribut sur l'antiquité. Signalons la prédilection avec laquelle ils découvrent l'épaule droite, faisant supporter à l'épaule gauche tout le poids de la toge, — une toge peu étoffée, et qui n'est antique que d'intention. — Tels se montrent à nous, dans la scène du *Jugement dernier*, les deux anges qui repoussent les damnés. Ailleurs, c'est une Sibylle drapée comme une statue grecque. Puis on découvre des sarcophages à strigiles, des génies nus supportant des guirlandes, des soldats revêtus de l'uniforme romain, etc.[1].



Copie
de la Vénus de Médicis,
par Jean de Pise.
(Cathédrale de Pise.)

André de Pise, talent noble et discret s'il en fut, se plaît à masquer ses emprunts ou, plus exactement, à les noyer dans son style si suave et si pondéré. On peut citer sur la porte du Baptistère de Florence, la peau de lion nouée sous le menton de la *Fortitudo*, la corne d'abondance placée sous le bras de la *Charitas*, puis les soldats invariablement costumés à la romaine. Au Campanile, la figure de Dédale n'a d'antique que le sujet, bien différente d'Hercule, qui est parfait comme caractéristique et comme étude de nu. Phidias, vêtu d'une longue tunique comme on en portait au moyen âge, sculpte une Vénus nue, tenant une pomme à la main. On voit par ces exemples que l'écho de la Renaissance provoquée par Nicolas de Pise est parvenu, quoique atténué, jusqu'à son compatriote du quatorzième siècle.



Prophète et Sibylle.
Bas-reliefs du Dôme d'Orvieto.

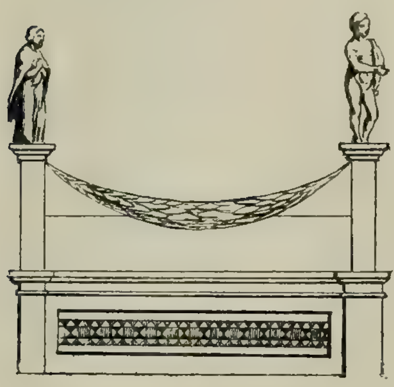
Telle est également la tendance d'Orcagna (né vers 1308, † 1368), qui dans plusieurs parties de son retable d'Or San Michele, à Florence, s'est élevé à une si grande pureté de lignes. On n'appréciera pas moins les statues de Sibylles placées dans les niches du Campanile de Florence : ici encore on voit se dégager le trait essentiel de l'art italien, la recherche de la netteté et de la noblesse. Ces statues forment un singulier contraste avec celles des Prophètes qui leur font pendant, œuvres empreintes d'une sorte de réalisme vulgaire.

L'œuvre de Nicolas de Pise, d'Arnolfo del Cambio, de Fra Guglielmo d'Agnello, et dans une certaine mesure aussi de Jean de Pise et des sculpteurs

1. Voy. *les Précurseurs de la Renaissance*, p. 17, 18.

d'Orvieto, est assez varié et assez important pour constituer une Renaissance *sui generis*, une Renaissance souvent aussi près de l'antiquité que le fut, cent cinquante ans plus tard, la Renaissance du quinzième siècle.

Ne regrettons pas toutefois que ce mouvement si remarquable ait été interrompu par l'invasion du style gothique : étant donnée la société du temps, la tentative par laquelle Nicolas de Pise s'est immortalisé était véritablement trop artificielle et absolument prématurée. Des floraisons aussi hâtives ne sauraient donner de fruits. La période de tâtonnements et de luttes qui lui fait suite ne fut point perdue d'ailleurs. Dans l'intervalle, les différentes formes de la civilisation avaient eu le temps de se développer également, et lorsque les Brunellesco, les Donatello et les Masaccio reprirent l'œuvre de leurs aînés, ils purent s'appuyer sur cet ensemble d'éléments intellectuels qui a donné à la Renaissance du quinzième siècle sa force et son harmonie.



Copie d'une statue antique,
par Giotto.
(Eglise Santa Croce à Florence.)

Si, aux treizième et quatorzième siècles, la sculpture a surtout emprunté à l'antiquité quelques-uns des éléments caractéristiques du style, — proportions, canon, types, système de draperies, — la peinture, par contre, s'est principalement attachée à reproduire les idées propres aux anciens : emblèmes, attributs, ornements. Giotto fut le premier qui entra dans cette voie.

A tout instant l'illustre rénovateur de la peinture met à contribution les modèles antiques : tantôt il leur demande des détails d'ornementation (imitation de la colonne Trajane et du temple de Minerve à Assise, dans les fresques de la basilique de Saint-François à Assise; Victoires tenant des palmes, également à Assise; reproduction d'un des chevaux de Venise sur la façade du temple de Jérusalem, dans une fresque de la Madonna dell' Arena, à Padoue, etc.), tantôt il leur dérobe quelque motif allégorique plus ou moins ingénieux, tel que le Cupidon aux yeux bandés, le carquois en sautoir, l'arc à la main, de la même basilique de Saint-François; tantôt enfin, comme dans sa belle personnification de l'Espérance, à l'Arena de Padoue, il s'inspire du costume antique et s'efforce de disposer ses draperies en plis harmonieux, à l'exemple des sculpteurs grecs ou romains. Il n'est pas rare non plus de trouver dans son œuvre ou dans celui de ses contemporains la chlamyde nouée sur l'épaule, un des motifs antiques qui se sont maintenus avec le plus de ténacité pendant tout le moyen âge[1].

1. Une fresque de Simone Martini, à Assise, représentant saint Martin offrant de se battre contre les Germains, nous montre l'Empereur, assis sur un trône et costumé à la romaine; son front est ceint d'une couronne de laurier; il tient le bâton de commandement. (Alinari,

On constate en outre chez Giotto et chez ses disciples l'habitude de placer sur la toiture de leurs édifices des socles supportant des statues, soit habillées, soit nues. Exemples : le *Festin d'Hérode*, à Santa Croce; la fresque de l'église de l'Antella (Alinari, n° 69); la prédelle du tableau de Taddeo Gaddi, au Louvre (n° 188).

A Naples, dans l'église de l' « Incoronata », je signalerai une autre réminiscence curieuse. La scène représentant le *Sacrement du mariage* nous montre, sur la cloison servant de fond, des génies nus et ailés, tenant des festons. Ces génies — des « putti », comme les appellent les Italiens — sont de couleur blanche : c'est dire qu'aux yeux du peintre ce sont des statues. Nous retrouvons le même motif dans un tableau d'Ambrogio Lorenzetti, conservé à l'Académie des Beaux-Arts de Florence (n° 17, daté de 1342).



Copie d'un des chevaux de Venise, par Giotto.
(Madonna dell' Arena à Padoue.)

Au Campo Santo de Pise, l'auteur du fameux *Triomphe de la Mort* n'a pas su se soustraire, pas plus que Niccolò et Giovanni Pisano, à l'influence des modèles antiques qui peuplent cette cité vénérable. Les deux génies volants, tenant un cartouche (gravés à la fin du présent chapitre), les génies avec le flambeau, et le monstre avec la faux, sont imités des sarcophages grecs ou romains conservés aujourd'hui encore à Pise[1]. Dans la composition représentant *Job sur le fumier* on remarque des édifices à la tournure antique, un obélisque, une colonne triomphale, une coupole rappelant celle du Panthéon.



Génies nus tenant des festons.
Fresque de l' « Incoronata » à Naples.

Dans l'École de Sienne, ces réminiscences sont surtout sensibles chez Ambrogio Lorenzetti († vers 1348), l'auteur des importantes fresques du Palais Vieux, représentant *le Bon et le Mauvais Gouvernement*. Plus d'une de ces fresques semble détachée de quelque paroi de Pompéi, tant elle se rapproche de l'antiquité par le sentiment et le style : de ce nombre est la personnification de l'*Été* (reproduite page 228). Il suffira de signaler ici d'une manière générale les emprunts que ce maître éminent a faits à l'antiquité, en renvoyant, pour de plus amples détails, aux travaux de MM. Crowe et Cavalcaselle, ainsi qu'aux *Précurseurs de la Renaissance*.

photographie n° 6773.) — Une fresque de Taddeo Gaddi dans l'église Santa Croce à Florence, *l'Adoration des Mages* (Alinari, n° 6814), reproduit un motif analogue.

1. Voy. Lasinio, *Raccolta di Sarcofagi...*, pl. CXLV, XXV et LXIII. — Cf. Dobbert, *Ueber den Styl Niccolò Pisano's und dessen Ursprung*. Munich, 1873.

Une miniature placée en tête d'un manuscrit du quatorzième siècle, l'*Epitome virorum illustrium* de Pétrarque, provenant de la bibliothèque des ducs de Milan et aujourd'hui exposé à la Bibliothèque nationale de Paris[1], nous montre, au centre, un char attelé de deux chevaux s'élançant vers les cieux : sur les chevaux, deux génies nus, ailés, sonnant de la trompette; sur le char, la « Gloria » distribuant de chaque main des couronnes. Dans les airs, d'autres génies nus, irréprochables comme modelé et comme mouvement. Dans le bas, une foule compacte, composée d'hommes à cheval, avec des couronnes de laurier sur la tête ou dans les mains. Je ne connais point de personnification plus éclatante de la Renaissance, telle que l'a conçue et telle que l'a constituée le prince des humanistes.



L'Été.
Fresque d'Ambrogio Lorenzetti.
(Palais public de Sienne.)

L'histoire des relations de Pétrarque avec Simone Martini est bien faite pour montrer comment s'exerçait l'influence de l'antiquité. Voilà un artiste qui n'avait jamais regardé une sculpture romaine; son ami attire son attention sur le mérite de ces productions, et tout à coup, de propos délibéré, Simone s'évertue à reproduire le costume antique dans le frontispice du manuscrit de Virgile conservé aujourd'hui à la Bibliothèque Ambrosienne de Milan. Je me hâte d'ajouter qu'il s'est très mal acquitté de cette tâche; mais l'intention du moins y est et il faut de toute manière lui en savoir gré[2].

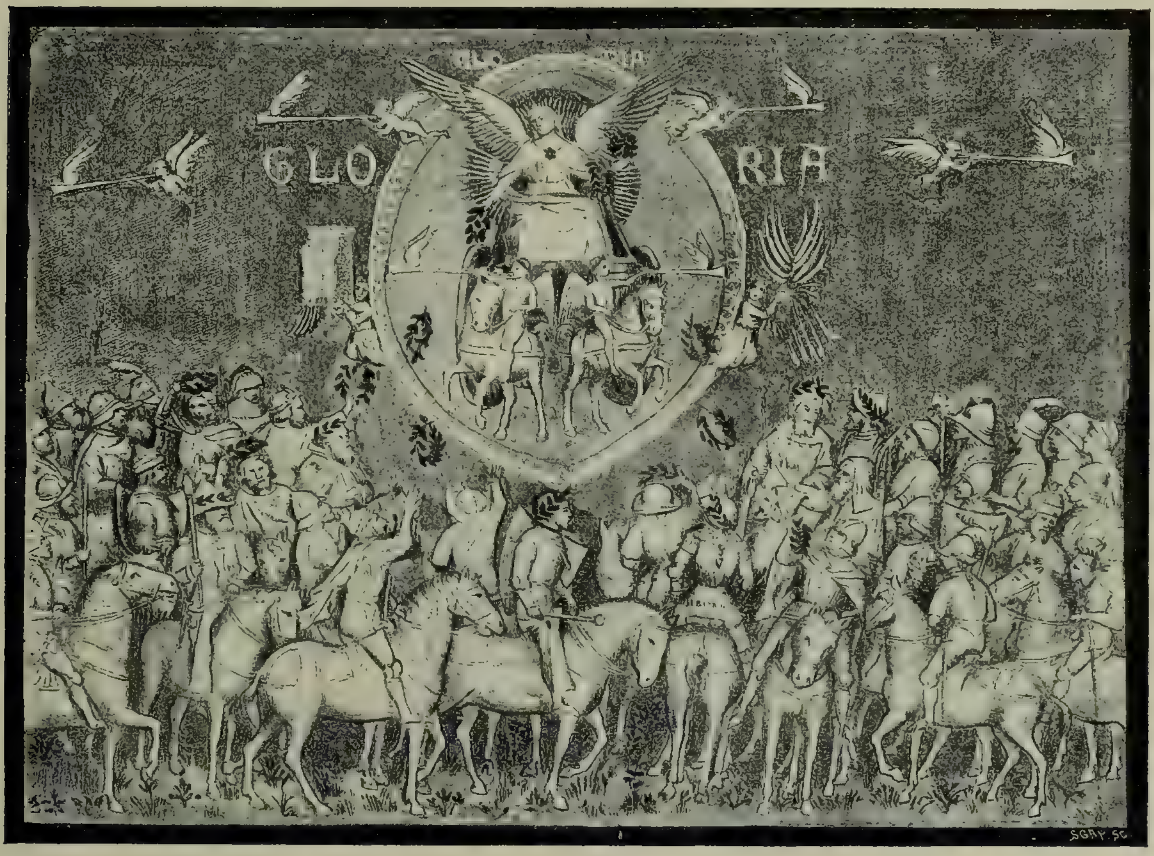
Si Pétrarque a réussi à imposer son goût aux enlumineurs du manuscrit de Milan et de celui de Paris, son influence semble avoir été toute platonique en ce qui touche les peintres padouans, ses quasi-compatriotes. En examinant les fresques d'Altichieri et d'Avanzo, dans la basilique de Saint-Antoine et dans la chapelle de Saint-Georges à Padoue[3], il est impossible d'y découvrir le moindre emprunt classique, soit dans les types, soit dans les costumes, soit dans les accessoires. Les fonds d'architecture qui y abondent sont invariablement gothiques. Tout au plus y relève-t-on, sur le bouclier d'un soldat, témoin de la Crucifixion, les fameux sigles S P Q R.

1. Fonds latin, n° 6069, I.

2. Cette miniature a été publiée avec un commentaire développé dans la *Gazette archéologique* de 1887.

3. Fœrster, *die Wandgemælde der S. Georgenkapelle zu Padua.* Berlin, 1841. — Photographies d'Alinari.

L'influence classique ne s'explique que par l'ardente curiosité qui poussait les artistes de la seconde moitié du treizième et de la première moitié du quatorzième siècle à découvrir des voies nouvelles. L'esprit d'initiative venant à s'affaiblir, il était naturel que les essais de restitutions archéologiques perdissent également de leur faveur : je ne crains pas d'affirmer qu'aux approches du quinzième siècle, à la veille de la Renaissance proprement dite, à Florence, à Sienne, à Orvieto, en Lombardie, sculpteurs, peintres, miniaturistes, orfèvres,



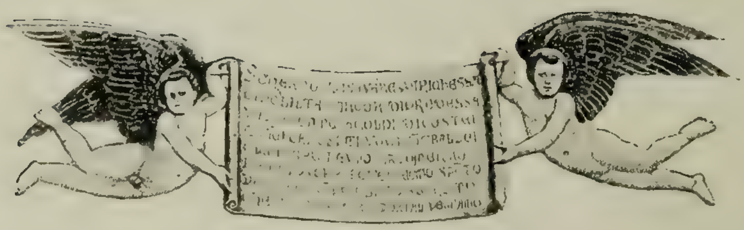
Frontispice du manuscrit de l'*Epitome virorum illustrium* de Pétrarque (XIVe siècle). (Bibliothèque nationale de Paris.)

et artistes de tout rang et de tout mérite, étaient infiniment plus étrangers à la culture classique que ne l'avaient été, quelque quatre-vingts ou cent années auparavant, les Lorenzetti, les Giotto, les Fra Guglielmo d'Agnello ou les Niccolò Pisano.

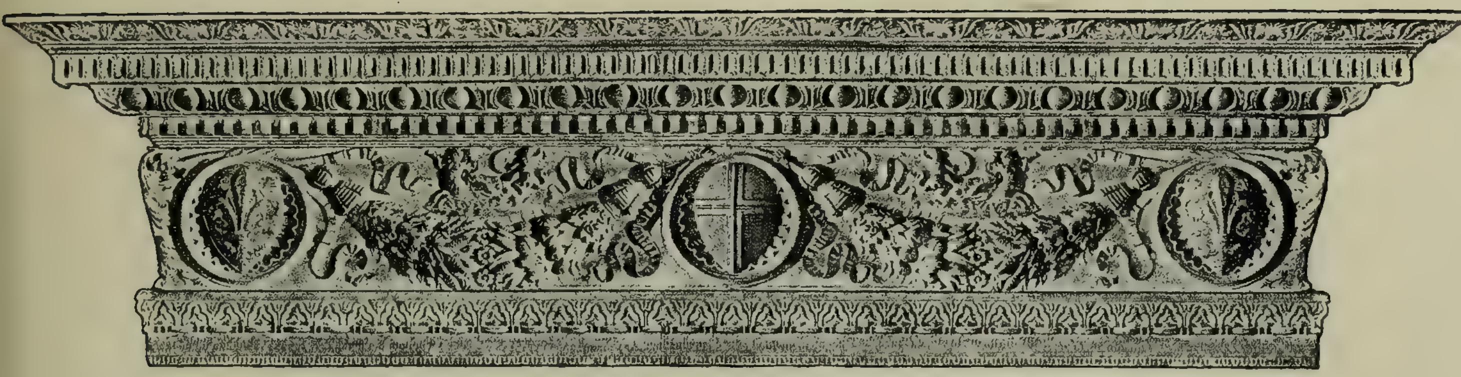
Mais si les artistes italiens perdirent ainsi à tout instant le fil de la tradition antique, les amateurs ne cessèrent, à partir de l'empereur Frédéric II, de recueillir à leur intention les reliques du passé, des reliques qui pourraient un jour servir de modèles. On n'a pas assez tenu compte jusqu'ici, dans l'histoire des origines de la Renaissance, du rôle qu'ont joué ces modestes et utiles auxiliaires.

En résumé, considéré dans ses rapports avec l'art antique, l'art italien du moyen âge a parcouru trois étapes nettement définies : l'architecture a donné

le signal aux onzième et douzième siècles par les monuments de Pise, de Florence et des environs; au treizième siècle, la statuaire a suivi son exemple avec Nicolas de Pise et son École; quant à la peinture, c'est au quatorzième siècle seulement, avec Giotto et Lorenzetti, qu'elle s'est appliquée à imiter, sur des points isolés, des modèles antiques. Le rapprochement de ces dates suffit à montrer qu'il n'y a eu ni corrélation, ni par conséquent unité dans les tentatives plus ou moins partielles auxquelles le moyen âge italien s'est livré pour provoquer une Renaissance.



Génies tenant un cartouche.
Fragment du Triomphe de la Mort.
(Campo Santo de Pise.)



Frise d'une porte, par Benedetto da Majano. (Palais Vieux a Florence.)

CHAPITRE II

LA TRADITION (*suite*). — INFLUENCE DE L'ANTIQUITÉ SUR LE QUINZIÈME SIÈCLE. — LES IDÉES ET LES SUJETS. — LUCIEN DE SAMOSATE ET LES « GESTA ROMANORUM ». — LES FORMES. — LA TRADITION CHRÉTIENNE. — INFLUENCE DE DANTE ET DE PÉTRARQUE.

Cependant le besoin de nouveauté ou plutôt d'antiquité se faisait sentir en Italie avec d'autant plus de force que ce pays avait conservé, bien qu'à l'état latent, d'innombrables éléments antiques, des institutions qu'il eût été véritablement difficile de souhaiter plus profondément humaines, des formes qu'on eût en vain cherché à rendre plus belles. Ce pieux héritage favorisa singulièrement le retour à la législation, à la littérature, aux arts de l'antiquité. Je viens de marquer les trois grandes étapes de la Renaissance italienne aux treizième, quatorzième et quinzième siècles, — car un intervalle d'environ cent ans sépare les évolutions de ces trois différentes formes de la civilisation.

Au quinzième siècle enfin, l'étude de l'art antique, dégagée à la fois de toute superstition (j'en excepte la croyance, de plus en plus rare, aux vertus des pierres gravées) et de tout calcul autre que le désir de reproduire des formes d'une beauté parfaite, devint d'un bout à l'autre de l'Italie le mot d'ordre des novateurs : ce qui n'avait été auparavant qu'un accident se changea en règle, en loi : nous n'avons plus affaire à des caprices individuels, mais à un entraînement général, comme qui dirait un vertige s'emparant de toute une nation.

Pour introduire quelque méthode dans notre narration, attachons-nous d'abord aux changements dans les idées; nous étudierons en second lieu seulement les changements survenus dans les formes.

Un des premiers résultats de la résurrection de l'antiquité fut de mettre fin au pessimisme qui caractérisait le moyen âge; les champions de la Renaissance s'efforcèrent, pour employer l'expression de Hegel, « de réconcilier la pensée (c'est-à-dire l'idéal) avec la réalité. » Immédiatement, l'humilité fait place au sentiment de la valeur individuelle, et avec lui prend naissance la gloriole, cet agent fécond entre tous ceux qui ont favorisé le développement de l'art au quinzième siècle. En même temps on demande à l'antiquité d'exprimer ces aspirations avec tout l'éclat possible, secret auquel l'art romain du temps de l'Empire s'entendait merveilleusement.

Un peu plus tard, vers la fin du siècle, la philosophie de Platon viendra donner à ces tendances leur consécration suprême, ce caractère de haut spiritualisme qui distingue la Renaissance parvenue à son apogée.

Au point de vue de la direction des idées la révolution n'aurait pu être plus complète. La résurrection de l'antiquité marque tout d'abord la revanche des races méridionales, si longtemps opprimées par les races du Nord, et par là prend un regain de vie et de réalité. Avec elle la raison vient refouler l'imagination, la fantaisie, le mysticisme; la raison, c'est-à-dire la recherche de l'ordre, de la régularité, de la symétrie, des formes pures et harmonieuses. Autant le style gothique avait été fouillé et pittoresque, autant celui de la Renaissance sera sobre et clair, qu'il s'agisse de cathédrales, de bas-reliefs, ou de tableaux de chevalet. On voit reparaître la sérénité, le goût de la vie en plein air; le soleil inonde de nouveau les portiques à colonnes sous lesquels se promènent les héritiers de la « gens togata », tour à tour graves ou vifs, aux traits nobles, aux grands yeux expressifs, au teint ambré, au corps souple et élégant, aux extrémités petites et d'une finesse parfaite.

Autre révolution : si l'art ne s'affranchit pas entièrement de la tutelle de l'Église, il conquiert du moins une indépendance relative; l'illustration de sujets profanes commence à alterner avec la mise en œuvre de sujets religieux, quoique pendant le quinzième siècle les premiers ne forment encore qu'une infime minorité.

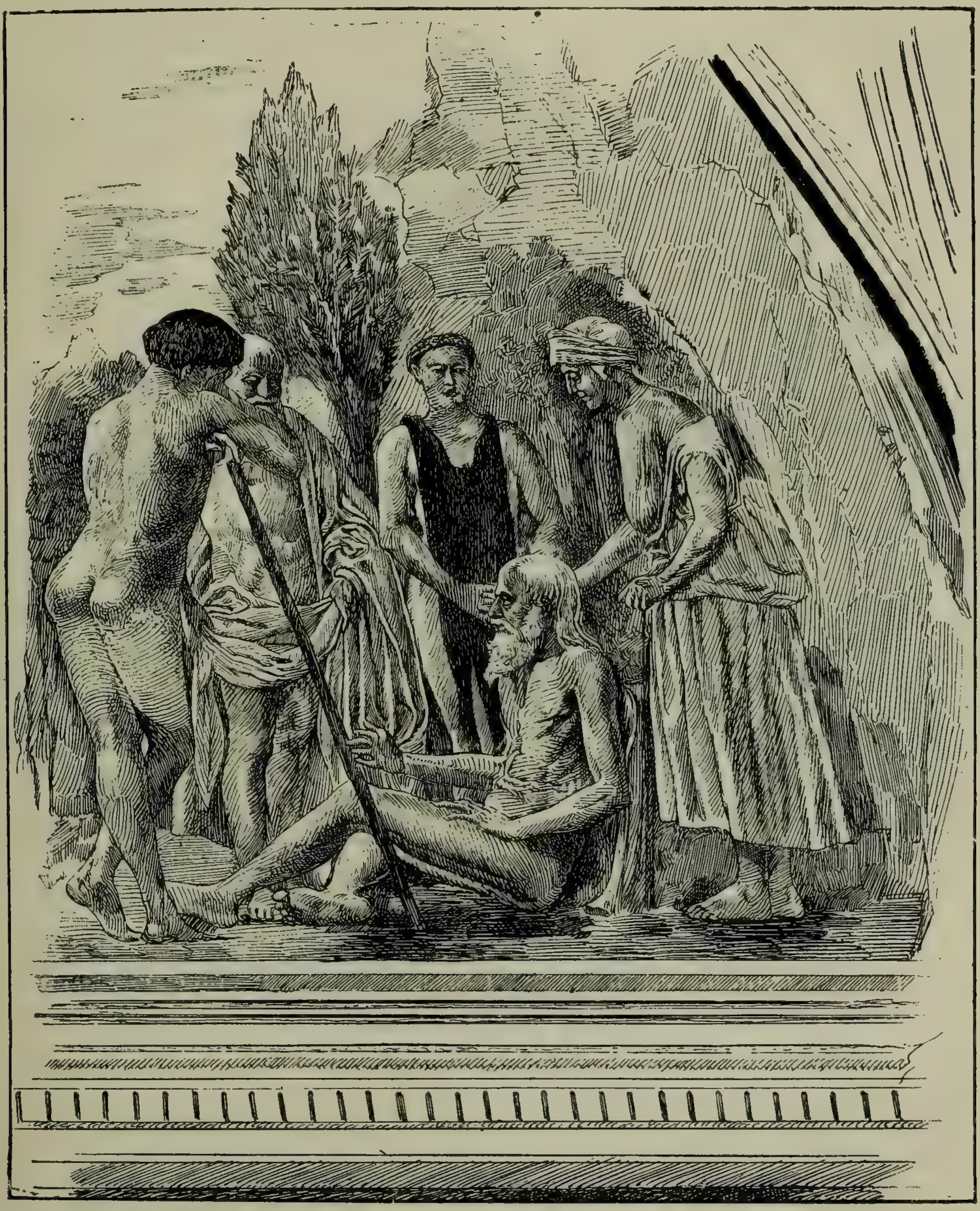
Une des conséquences directes de cet affranchissement fut le retour à l'étude du nu. Interdite longtemps par les préjugés religieux, qui ne la toléraient que dans certaines compositions, telles que l'*Histoire d'Adam et d'Ève*, les *Scènes de la Passion*, avec le *Christ en croix*, le *Jugement dernier*, et contrariée, d'un autre côté, par les exigences des climats septentrionaux, cette étude reprit faveur au fur et à mesure que l'Italie avança dans la voie de la Renaissance. Par elle l'art reconquit la base immuable qu'il avait eue chez les anciens, et renversa l'idéal plus ou moins conventionnel fondé sur le costume.

En prenant pour point de départ la discussion scientifique, en s'efforçant de



Apollon ou Hercule tirant de l'arc. Fac-similé d'un dessin attribué a Jean Bellin (Londres, British Museum).

se rendre compte des causes et des effets de toutes choses, la Renaissance donna une assiette nouvelle à la vie, sous toutes ses formes, aussi bien qu'aux différentes manifestations de l'art. L'Italien du quinzième siècle se sent plus



L'étude du nu au quinzième siècle.
La Mort d'Adam. Fresque de Piero della Francesca. (Église Saint-François à Arezzo.)

libre, parce qu'il a appris à mieux raisonner; réconcilié avec les joies de ce monde, il cède à son penchant pour l'épicurisme; l'amour-propre individuel remplace ces grands élans de patriotisme et de magnificence par lesquels, au moyen âge, une cité ou une nation affirmait la solidarité de tous ses membres.

Il était à craindre qu'au sortir du moyen âge les éléments nationaux, si long-

temps groupés, sinon fondus, sous la discipline du christianisme, ne reprissent le dessus; il était à craindre qu'à un idéal absolu, à une langue universelle, ne se substituassent autant de systèmes d'esthétique que l'on comptait de races. Au lieu d'Écoles tendant toutes à un même but, sans cesser de développer chacune ses qualités propres, se serait alors produite la plus étrange cacophonie, une incohérence insupportable, quelque chose comme la confusion de la tour de Babel. Supposez les Germains, les Anglo-Saxons, les Slaves, exaltant tour à tour les traits qui les distinguent au point de vue ethnographique, ou célébrant les épisodes les plus spéciaux de l'histoire locale, à peu près comme le font de nos jours certains peintres tchèques ou polonais, que serait-il resté de la beauté absolue révélée à la Renaissance par Platon, ou de la portée incalculable de ces pages radieuses par lesquelles Raphaël et Michel-Ange se sont à jamais attaché tout être pensant!

Il ne fallait rien moins que le prestige de la civilisation antique, dont les souvenirs étaient gravés partout en traits ineffaçables, depuis les Iles Britanniques jusqu'aux colonnes d'Hercule, depuis les bords du Rhin jusqu'à ceux du Danube, pour écarter un tel danger. Toute autre influence eût provoqué des différends et amené une scission : celle-là seule avait le privilège de réunir de nouveau l'Europe catholique, et jusqu'aux colonies du Nouveau Monde, dans un culte commun. Une fois de plus le latin devint la langue internationale par excellence; une fois de plus les inventions, si profondément humaines, du génie hellénique comptèrent des myriades d'adorateurs. Peu s'en fallut que les autels des divinités de l'Olympe ne se dressassent de nouveau et ne se couvrissent d'offrandes. Spectacle d'autant plus grandiose qu'il n'est dû qu'à la raison pure, à ces formes de l'intelligence qui s'appellent la science, la philosophie, la poésie, l'art. Telle a été en effet la loi de la Renaissance : le mouvement qu'elle a provoqué a été essentiellement aristocratique, parce qu'il avait pour point de départ l'évocation artificielle d'un passé depuis longtemps éteint, tandis que l'antiquité elle-même ainsi que le moyen âge s'étaient appuyés sur un fonds de croyances religieuses trouvant sans cesse un aliment nouveau dans le cœur et dans l'imagination de la foule[1]. Là est la grandeur de la Renaissance, là aussi est sa faiblesse. Et cependant, quel puissant levier de propagande populaire des inventions telles que la gravure n'avaient-elles pas mis entre ses mains!

Et puisque le devoir de l'historien est de montrer le revers de toute médaille, signalons ici encore une autre cause d'infériorité : à force de chercher les formules générales, classiques, absolues, la Renaissance finit par sacrifier à l'ab-

1. « ... Le sculpteur ne parle plus à une cité religieuse, mais à un amas de curieux isolés; il cesse d'être pour sa part citoyen et prêtre, il n'est plus qu'homme et artiste. Il insiste sur le détail anatomique qui frappera les connaisseurs, et sur l'expression saillante que comprendront les ignorants. Il est une sorte d'orfèvre supérieur qui veut conquérir et garder l'attention. Il fait une simple œuvre d'art et non une œuvre d'art nationale. » (Taine, *Voyage en Italie*, t. II, p. 165, 166.)

straction. Attachons-nous un instant, par exemple, au domaine de l'ornementation : la progression, il serait plus juste de dire la décadence, est saisissante. Les ornemanistes gothiques cherchaient les éléments de leurs figures autour d'eux, dans la flore ou la faune de leur région : en France ils copiaient la vigne, le houx, la fougère, le lierre, l'églantier, la mauve, le chêne, le prunier sau-



Bordure composée de fruits indigènes.
Bas-relief de l'atelier de Giovanni della Robbia. (Hôpital de Pistoia.)

vage, le poirier, les feuilles d'eau, le liseron, le persil, le cresson, le pied-de-veau, le nénuphar, l'iris, le diclytra, la violette, le fraisier, l'oseille, que sais-je encore [1] !

En Italie, la Première Renaissance resta fidèle, du moins pendant ses débuts, à ce principe fécond : dans les encadrements polychromes de leurs bas-reliefs, les della Robbia donnèrent place aux oranges, grenades, pommes de pin, pastèques, des environs de Florence; dans les bordures de ses portes, Ghiberti

1. Viollet-le-Duc, *Dictionnaire*, article Flore.

reproduisit, en les ennoblissant, la gerbe de blé, le lis, l'écureuil, la caille et une foule d'autres animaux ou plantes indigènes, de même que Léon-Baptiste Alberti osa orner, lui le fougueux sectateur des anciens, la frise du palais Ruccellai de l'humble tige de l' « oricello » (la garance), dont les Ruccellai ou Oricellarj avaient tiré leur nom et leur fortune.

Plus tard, des importations exotiques, sans saveur, parfois sans raison d'être, des importations absolument artificielles, reléguèrent à l'arrière-plan la nature vivante; la palmette assyrienne, le lotus égyptien, la rosace romaine, envahirent la demeure des particuliers aussi bien que les monuments publics. Et de même, aux souvenirs d'un caractère personnel, aux armoiries, aux devises, aux emblèmes, proclamant chacun les conquêtes d'un ancêtre ou la solidarité des membres d'une même famille, succédèrent des ornements, propres peut-être à flatter l'œil, mais assurément vides de sens : bucranes, mascarons, sphinx ou satyres, méandres ou postes courantes. C'est là toutefois évoquer les conséquences extrêmes de la résurrection de l'antiquité : la période dont nous avons à nous occuper dans ce premier volume est toute de transition, disons mieux, toute de conciliation; son ambition suprême a été de fondre les conquêtes de deux mondes aussi distincts que le moyen âge pouvait l'être de Rome ou d'Athènes.

Est-il un moment plus charmant que celui où poètes et artistes, secouant une poussière séculaire, découvrent à nouveau ces trésors qui n'ont rien perdu de leur éclat, réveillent cette Belle au bois dormant parée de sa jeunesse éternelle, bégayent un langage si longtemps ignoré? Leur enthousiasme n'est égalé que par leur inexpérience : beaucoup ne connaissent l'antiquité que par de vagues ouï-dire, mais ils l'admirent en raison même du mystère qui l'entoure; la légende les attire, les séduit, et qu'ils ont raison de céder à cet entraînement! la fiction n'est-elle pas souvent plus vraie que l'histoire? Il y a dans les fastes de la Renaissance quelque chose de plus touchant que le scrupule religieux avec lequel un Mantegna ou un Raphaël ont essayé de ressusciter ce monde magique : ce sont ces tâtonnements naïfs, frisant parfois le comique, ces erreurs sur les types, sur les costumes, sur la vraisemblance de l'action, Hélène coiffée d'une cornette, Pâris, le beau berger troyen, chaussé de souliers à la poulaine, Hector portant un pourpoint brodé, — hommages flatteurs entre tous ceux que pouvait rendre au monde antique le quinzième siècle dans sa sainte ignorance.

Considérons d'abord l'architecture, cette interprète la plus fidèle et la plus rigoureuse des besoins et des mœurs de chaque époque : on devine du premier coup d'œil quel essor durent prendre les constructions de toute sorte, surtout les constructions civiles. L'idée de défense mise au second rang, — car au fond ce que l'Italien du quinzième siècle prise le plus, c'est une existence contemplative, — le sentiment religieux tempéré par une civilisation plus douce, un monde nouveau s'ouvre à l'ambition des architectes : palais, hospices, tribu-

naux, halles, portiques, villas, pavillons, surgissent comme par enchantement : les grands travaux d'édilité alternent avec les inventions de la fantaisie individuelle; l'art des jardins prend naissance. Et quel luxe partout dans la décoration, depuis les palais jusqu'aux mausolées !

Dans ces constructions on s'inspire avec passion des édifices romains si bien appropriés au climat de l'Italie. Mais nulle part on ne songea, que je sache, à se rendre esclave des ruines antiques et à remettre en honneur des monuments qui ne répondaient plus aux mœurs des temps nouveaux; nulle part on ne construisit de thermes, de cirques, de stades. Tout au plus, à Naples, une dynastie de princes étrangers éleva-t-elle deux arcs de triomphe, bien modestes si on les compare à ceux de la Rome impériale.

L'architecture antique offrait en abondance aux Italiens du quinzième siècle des modèles de temples, d'arcs de triomphe, de portes de villes, de théâtres, de thermes, etc.; elle n'en offrait que peu par contre pour les palais, les habitations particulières : pour les édifices à plusieurs étages, l'on en était réduit au Septizonium de Septime-Sévère à Rome, et à quelques maisons de Vérone.

Les monuments qui ont exercé une influence prépondérante sont : au Nord, l'arc de triomphe de Suse, la colonnade de Saint-Laurent à Milan[1], les amphithéâtres de Padoue, de Vérone et de Pola; au centre, l'arc et le pont de Rimini; l'arc d'Ancône; à Rome, les temples, le Colisée, le Septizonium, la basilique de Constantin, les arcs de triomphe, les colonnes triomphales, les mausolées, les thermes de Caracalla, de Dioclétien et de Constantin, les viaducs; à Naples enfin et aux environs, à Baies, à Pouzzoles, etc., des thermes, des temples.

Ces modèles, ainsi que l'ont fait remarquer les auteurs du *Cicerone*, les artistes du quinzième siècle les copièrent sans distinction d'époque ni de style. Les monuments de la décadence furent étudiés avec la même ardeur que ceux de l'âge d'or; la basilique de Constantin suscita la même admiration que le Panthéon ou le portique d'Octavie.

Il est à peine nécessaire d'ajouter que l'architecture grecque demeura lettre close pour les architectes du quinzième et du seizième siècle : ceux-ci ignorèrent non seulement Athènes, mais encore Pæstum, Métaponte, Ségeste, Sélinonte, Taormine. La mâle et grave beauté du style dorique ne pouvait prévaloir à leurs yeux contre les élégances du style corinthien.

On a souvent exprimé le regret que les architectes de la Renaissance n'aient pas connu les chefs-d'œuvre de l'art grec. Je ne saurais partager cette manière de voir. Nous aurions vu se renouveler l'erreur commise de nos jours par tant

1. Dès le quatorzième siècle, Fazio degli Uberti célébrait la beauté de ce fragment, qui le transportait en imagination, disait-il, à Rome :

> Poi fui in San Lorenzo più d'un ora,
> Vago di quel lavoro grande e bello,
> Ch' essere mi pareva in Roma allora.
>
> (*Dittamondo*, liv. III, chap. IV.)

de maîtres éminents : on aurait cherché à transporter de toutes pièces les formes helléniques sur la terre d'Italie, si différente de la Grèce par le climat et surtout par les mœurs. L'architecture romaine, au contraire, était précisément l'appropriation de l'architecture grecque aux besoins de l'Italie. Puisqu'il était donc écrit que les architectes de la Renaissance devaient être des imitateurs et non des créateurs, il vaut mieux qu'ils aient imité, non des modèles étrangers, mais des modèles nationaux, répondant parfaitement aux besoins de leur patrie.

En ce qui concerne la sculpture, nous verrons plus tard combien la situation était différente.

Les monuments si purs et si pittoresques du midi de la France, d'Orange, d'Arles, de Nîmes, d'Aix, etc., ne commencèrent à être étudiés que dans le dernier quart du quinzième siècle : ils le furent surtout par Giuliano da San Gallo.

Sans l'homme d'initiative qui sait en tirer parti, les meilleurs modèles restent lettre morte : l'attitude respective des Romains et des Florentins vis-à-vis des chefs-d'œuvre de l'antiquité démontre clairement cet axiome. Ici une ville sans passé artistique, du moins pour peu que l'on remonte au delà du moyen âge; là un musée gigantesque. Or ce sont ces parvenus de Florentins qui découvrent et s'approprient les richesses accumulées dans la Ville éternelle, tandis que les Romains restent impassibles à la vue de tant de merveilles et, une fois leur héritage passé en d'autres mains, sont forcés de racheter leur part au poids de l'or.

A côté des monuments originaux, il y a lieu de citer les écrits de Vitruve. Son *Traité d'Architecture* n'était pas resté absolument inconnu pendant le moyen âge[1]. Néanmoins personne ne le mit en lumière avant le Pogge, qui en découvrit, vers 1414, au couvent de Saint-Gall, un précieux manuscrit. Il me semble difficile d'admettre que Brunellesco n'ait pas eu connaissance de la découverte de son compatriote. Quoi qu'il en soit, Léon-Baptiste Alberti est le premier qui fit du théoricien latin une étude suivie et qui rapprocha son texte des monuments conservés à Rome. Vitruve fut en outre mis à contribution, vers cette époque, par Ghiberti dans le commentaire dont bon nombre d'auteurs, entre autres Charles Perkins, lui font honneur[2]. Francesco di Giorgio Martini l'étudia tout particulièrement. Enfin, parut à Rome, vers 1486, la première édition, due aux soins de Johannes Sulpitius Verulanus, assisté probablement de Pomponius Lætus, et dédiée au cardinal Raphaël Riario. Elle fut suivie d'une édition florentine (1496), d'une édition vénitienne (1497), puis, en 1511, de la fameuse édition critique de Fra Giocondo[3].

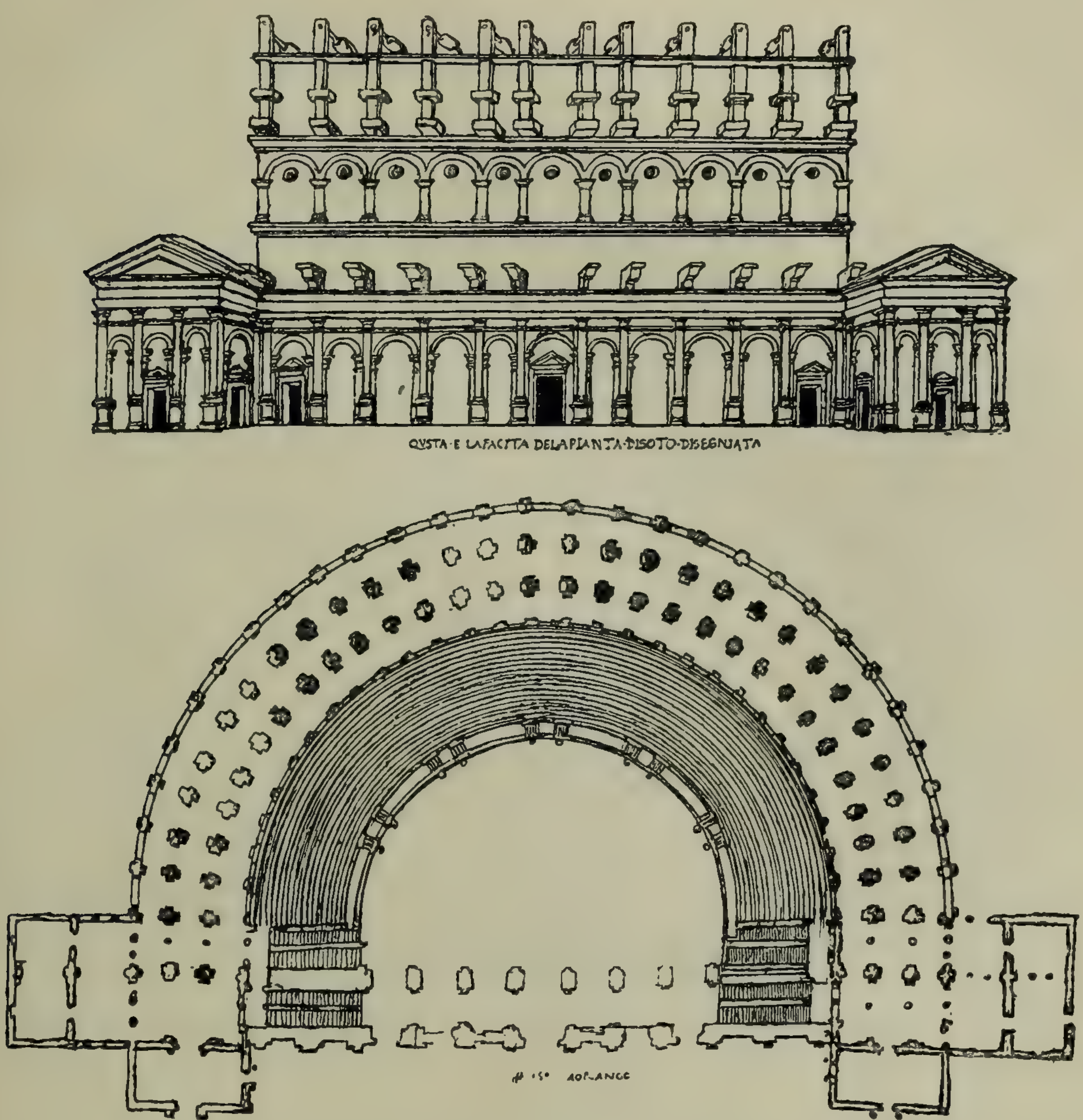
1. Un manuscrit de Vitruve figure dans la partie de la bibliothèque des Papes d'Avignon qui fut transportée vers le début du quinzième siècle à Peniscola, en Espagne.

2. Perkins, *Ghiberti et son École;* Paris, Rouam, 1886, p. 100, 101, 136.

3. Poleni, *Exercitationes Vitruvianæ primæ;* Padoue, 1739, p. 5 et suiv. Voir aussi Burckhardt,



Chez Brunellesco et Alberti la préoccupation rétrospective avait été si rigoureuse, que ce ne fut pas trop de l'effort de toute une génération pour ramener l'architecture au sentiment de la réalité. Aussi, après ces grands artistes, l'étude des modèles romains faiblit-elle plutôt qu'elle ne se perfectionna. Prenons les



Croquis du théâtre d'Orange. Fac-similé d'un dessin de Giuliano da San Gallo.
(Rome : Bibliothèque Barberini.)

croquis d'un quattrocentiste célèbre, Giuliano da San Gallo : son érudition archéologique est sommaire et imparfaite au plus haut point, comme le prouvent ses croquis du théâtre et de l'arc de triomphe d'Orange. Dans le second de ces monuments, l'artiste du quinzième siècle a surmonté l'attique supérieur d'un second fronton couronné par un piédestal; or cet arrangement n'a pas existé. Les colonnes corinthiennes du monument sont cannelées, celles du dessin sont lisses; ces colonnes reposent, dans le dessin, sur

Geschichte der Renaissance in Italien, p. 37, 38, et Redtenbacher, *die Architektur der Italiænischen Renaissance*, p. 46-47.

des piédestaux; en réalité elles devraient reposer sur le stylobate continu qui règne sur toute la largeur de la face. La frise de l'entablement est représentée unie sans sa décoration; les médaillons de la corniche sont absents; il en est de même des cornes d'abondance qui occupent les angles du fronton; les grands bas-reliefs de la face orientale occupent dans le dessin, sur deux zones, les entre-colonnements sur toute leur hauteur; en réalité, ils ne devraient en occuper que les deux tiers, le troisième tiers inférieur devant être uni. En haut, ce sont des trophées, des casques, des boucliers, des cuirasses, des enseignes; mais, dans le dessin, ce ne sont plus les mêmes objets, et leur disposition présente une certaine confusion, qui contraste avec la sobriété de leur véritable arrangement. De même en réalité les personnages figurés sous les trophées sont au nombre de six, un homme et une femme par entre-colonnement; ils sont tous vêtus; dans le dessin ce sont six hommes, et tous sans vêtement. L'inexactitude dans la reproduction des personnages pourrait facilement s'expliquer, si d'autres différences de détail, visibles au quinzième siècle, ne prouvaient pas que San Gallo se mettait peu en peine d'exactitude; en effet, il aura vu les têtes des personnages qui paraissaient, seules, au-dessus de l'enfouissement de l'arc; il les aura notées dans son croquis, et dans sa restitution faite après coup, il les aura complétés tels qu'il lui a plu de les figurer [1].

Entre l'architecture d'un côté, la sculpture et la peinture de l'autre, se place l'ornementation, qui, participant à la fois de ces différents arts, sert à les relier les uns aux autres et à assurer l'unité décorative. C'est le domaine dans lequel l'antiquité s'impose avec le plus de persistance. Avant même que les ingénieuses fictions du génie hellénique où tant d'exemples du plus ardent patriotisme eussent séduit l'imagination des artistes du quinzième siècle, ces mille et mille motifs, il serait plus juste de dire ces mille et mille riens, si pittoresques, si élégants, si merveilleusement « trouvés », — grecques, méandres, guirlandes, postes courantes, bucranes, mascarons, rosaces, banderoles, sphinx, génies, triglyphes, rinceaux, torsades, atlantes, balustres, oves, caducées, boucles, dauphins, candélabres, mufles, imbrications, urnes, sirènes, rostres, trophées, — avaient captivé le regard, l'amusant de leurs contours nets et harmonieux, comme un enfant peut l'être par un joli jouet. Architectes, sculpteurs, peintres, graveurs et jusqu'aux orfèvres, jusqu'aux miniaturistes, jusqu'aux potiers, c'était à qui s'en approprierait quelques bribes. Ainsi s'affirma pour la première fois l'empire de ces revenants, plus puissants après leur mort qu'au temps de leur plus grande splendeur. On imita pour le plaisir d'imiter, sans chercher au delà; plus tard seulement l'on s'occupa d'analyser méthodiquement, de raisonner et de codifier. Michelet a peint d'un mot ces tâtonnements si séduisants

1. J'emprunte ces observations à un savant mémoire de M. de Laurière : *Giuliano da San Gallo et les Monuments antiques du midi de la France*. Paris, 1885 (Extrait des *Mémoires de la Société nationale des Antiquaires de France*, t. XLV).

dans leur naïveté : « Ils travaillent infiniment, énormément, à se parer. Charmants dans le détail, ils éblouissent, n'ayant point d'unité, tranchons le mot, n'ayant point d'âme encore [1]. »

Pour le sculpteur, le peintre et leurs congénères, les sources furent en première ligne les auteurs classiques, en second lieu les ruines. Je commencerai par les sources littéraires, parce que, ne fournissant qu'un thème général à inter-



Fac-similé d'une gravure des Fables d'Ésope (édit. de Venise, 1493).

préter, elles ont excité chez les artistes du quinzième siècle l'esprit critique, tandis que vis-à-vis des modèles appartenant à l'art figuré on se contenta souvent de copier littéralement, sans chercher à comprendre : c'est ce que fit entre autres le grand Donatello, lorsqu'il reproduisit en dimensions gigantesques, dans la cour du Palais des Médicis, des camées ou des intailles appartenant à ses protecteurs.

Auteurs grecs et auteurs latins, poètes et historiens, moralistes et satiriques, le Portique et le Lycée, les Stoïciens et les Épicuriens, tous, petits et grands, fiers ou humbles, furent mis à contribution avec une égale ardeur. Le cycle homérique inspira le *Combat d'Ulysse et d'Iros*, plaquette de bronze due à Filarete; l'*Épisode de l'Histoire d'Ulysse*, retrouvé à Vienne par M. Courajod et

1. *Histoire de France*, t. VII, p. 343-344.

attribué par ce savant au même artiste; l'*Histoire de Pâris*, peinte par Paolo Uccello pour le Musée Médicéen, et de nombreuses autres représentations. A l'*Énéide* on prit *Énée et Didon*, tableau de l'ancienne collection Campana; *Didon recevant les envoyés d'Énée*, tableau du Musée de Cluny; *Vulcain forgeant les armes d'Énée*, plaquette en bronze.

Quant aux *Métamorphoses* d'Ovide, il n'en est guère d'épisode qui n'ait trouvé son interprète : *Apollon et Daphné* ont fourni le thème d'une plaquette en bronze; *Narcisse*, celui d'une tapisserie acquise par les Médicis; *Persée délivrant Andromaque*, celui d'un tableau de Piero di Cosimo, au Musée des Offices; le *Combat des Centaures et des Lapithes* a été interprété par Michel-Ange dans un marbre célèbre. Et qui pourrait énumérer les peintures, bas-reliefs, gravures, nielles, émaux, tapisseries, etc., consacrés à d'autres héros ou héroïnes des *Métamorphoses :* les Saisons, les Heures, Phaéton, Europe, Bacchus, Vénus et Mars, Atlas, Proserpine, Aréthuse, les Sirènes, les Pygmées, Niobé, Marsyas, Polyphème, Médée, Thésée et Ariadne, Dédale, Méléagre, Orphée, Vertumne et Pomone, Esculape, Égérie, pour ne point parler de Pégase, de Cerbère, de l'Hippocrène ni du Labyrinthe!

Les *Fables* d'Ésope furent traduites en bronze par Filarete sur les portes de Saint-Pierre de Rome (voy. plus loin la gravure de la page 259); Tite-Live, Salluste et les autres historiens latins servirent de point de départ pour célébrer l'*Enlèvement des Sabines* (tableau de la galerie Colonna à Rome), la *Constance de Mucius Scævola*, plaquette, la *Mort de Virginie*, tableau de l'ancienne collection Campana et gravure de l'École florentine[1], le *Triomphe de Paul-Émile*, gravure d'un anonyme florentin, le *Triomphe de Jugurtha* par Botticelli, le *Triomphe de Jules César* par Mantegna. Les dramaturges comptèrent relativement le moins d'interprètes. Prenons Térence : quoique plus de trente éditions de ses comédies eussent paru au quinzième siècle[2], son influence sur l'art contemporain se borna aux quelques gravures destinées à l'illustration de son texte.

Constatons, avant de poursuivre, que les artistes du quinzième siècle ne puisaient qu'à la surface, à fleur d'eau; leurs successeurs du seizième siècle seulement se livrèrent à un dépouillement méthodique de la littérature classique.

Veut-on savoir comment le courant s'établit, comment les germes une fois lancés se développent? L'histoire de l'influence de Lucien[3] nous en fait suivre pas à pas les vicissitudes. Les manuscrits du spirituel et caustique auteur des *Dialogues des Morts* avaient été rapportés de Constantinople dans les dernières

1. Passavant, *le Peintre-Graveur*, t. V, p. 10.
2. L. Delisle, *Instructions pour la rédaction d'un Inventaire des Incunables.*
3. J'emprunte ces détails à deux mémoires très intéressants de M. le professeur Richard Fœrster : *Lucian in der Renaissance*, Kiel, 1886, et *die Verläumdung des Apelles in der Renaissance*, Berlin, 1887 (Extr. du *Jahrbuch* des Musées de Berlin).

années du quatorzième ou les premières du quinzième siècle. Presque immédiatement Guarino de Vérone et d'autres s'empressèrent de les faire connaître par des traductions latines. Mais ces récits aux traits plastiques seraient peut-être longtemps restés inconnus aux artistes, si Léon-Baptiste Alberti, ce pro-



Le Triomphe de Jules César (fragment). Fac-similé de la gravure de Mantegna.

digieux semeur d'idées, n'avait recommandé, dans son *Traité de la Peinture* (1435), l'un des plus ingénieux d'entre eux, la *Calomnie d'Apelles*. « L'invention, dit-il, a une telle importance que par elle seule elle exerce son charme, même en dehors de la peinture. C'est en faire l'éloge que de lire cette description de la Calomnie peinte par Apelles ainsi que le rapporte Lucien. Je pense, en vérité, qu'il n'est pas oiseux de la donner ici, afin que les peintres se tiennent pour avertis du soin qu'il faut apporter à la composition de semblables inventions. Un personnage est là avec de longues oreilles, aux côtés duquel se tiennent

debout deux femmes : l'Ignorance et la Superstition. D'un autre côté, la Calomnie elle-même s'avance sous la figure d'une belle femme, au visage endurci toutefois par l'astuce. De la main gauche elle tient une torche enflammée, de l'autre elle traîne par les cheveux un adolescent tendant les bras vers le ciel. Elle a pour guide un homme pâle, difforme, au visage farouche, qu'on pourrait comparer avec justesse à ceux qu'une longue fatigue accable dans un combat. Il semble que ce soit la lividité même. Deux autres femmes sont encore là, compagnes de la Calomnie, occupées à parer leur maîtresse ce sont la Perfidie et la Fraude. Derrière elles est le Repentir, couvert de vêtements sordides et suivi par la Vérité modeste et pure. Si un tel sujet, rien que par le récit qu'on en fait, tient l'esprit en éveil, combien pensez-vous qu'il doive avoir de grâce et de charme, rendu en peinture par un homme habile[1] ? »

Il n'en fallut pas davantage pour faire la fortune de cette ingénieuse allégorie. M. Fœrster a retrouvé treize compositions italiennes du quinzième ou du seizième siècle, et six compositions allemandes ou flamandes illustrant le thème indiqué par Lucien, et ces ouvrages ont pour auteurs des maîtres tels que Mantegna, Botticelli, Signorelli, Raphaël, Dürer.

Là ne s'arrête pas l'action exercée tant de siècles après sa mort par le spirituel moraliste et conteur de Samosate. En décrivant le *Mariage d'Alexandre et de Roxane*, d'après le tableau d'Aétion, Lucien a inspiré les compositions similaires de Raphaël et du Sodoma; en décrivant un tableau de Zeuxis représentant des *Centaures*, il a fourni à Botticelli le sujet d'une des petites scènes figurées sur l'estrade du juge dans la *Calomnie d'Apelles*. Sa caractéristique de l'*Hercule gaulois* — ce vieillard chauve, de la bouche duquel s'échappent des chaînes d'or et d'ivoire qui vont se fixer aux oreilles de la multitude et la retiennent prisonnière — a été traduite au moyen du crayon ou de la plume par Raphaël, Dürer et Ambroise Holbein : l'apologue du *Nigrinos*, les *Archers tirant à la cible*, par Michel-Ange, dans le dessin connu sous le nom de *Il Bersaglio*. Par la part contributive d'un seul auteur ancien dans le mouvement artistique de la Renaissance, on peut juger quelle importance offre l'ensemble des emprunts faits à la littérature classique.

Mais les auteurs qui eurent le privilège d'inspirer les artistes de la Première Renaissance n'étaient pas toujours des écrivains raffinés et célèbres, tels que Lucien de Samosate. Une compilation anonyme, connue sous le titre de *Gesta Romanorum* et peut-être rédigée en Angleterre, conquit une popularité bien autrement grande; son succès fut en raison même de la crédulité de ses rédacteurs : plus les légendes qu'elle produisait sur les hommes célèbres de l'antiquité étaient naïves et touchantes, plus le public goûtait ces récits fantastiques. Parmi les sujets que les *Gesta* ont fournis aux peintres, aux graveurs et aux

1. *De la Statue et de la Peinture;* traduction Claudius Popelin; Paris, 1869, p. 175.
2. Fœrster, *Lucian in der Renaissance*, p. 19-23.

sculpteurs, on peut particulièrement citer l'*Histoire de Pyrame et Thisbé* (n° 231)[1], celles de *Zaleukus* (n° 50), d'*Ariadne et de Thésée* (n° 63; voy. toutefois ci-dessus la liste des motifs empruntés à Ovide), de *Coriolan* (n° 137), de *Persée et de Méduse* (n° 218), de *Curtius* (n° 43), de *Lucrèce* (n° 135), de *Phalaris* (n° 346), d'*Androclès et son Lion* (n° 278), le *Jugement de Cambyse* (n° 29), l'apologue des *Fils de roi qui tirent sur le cadavre de leur père* (n° 44)[2], enfin la jolie légende de *l'Enfant et le Dauphin* (n° 367)[3], qui a inspiré, entre autres, le petit marbre du Musée de l'Ermitage à Saint-Pétersbourg, attribué à Raphaël[4].

Essayons de nous rendre compte des effets produits par l'invasion des souvenirs antiques. La réflexion n'eut-elle pas seule part à ce mouvement rétrospectif, dans lequel devait forcément entrer une grande dose d'abstraction? Les artistes, en puisant dans une civilisation éteinte, ne risquaient-ils pas de s'isoler de leurs contemporains, de renoncer à l'émotion et à l'inspiration qui ne naissent qu'au contact de la vie? La cause sacrée du progrès — et quel progrès gigantesque l'art n'avait-il pas réalisé au treizième et au quatorzième siècle! — n'en devait-elle pas être pour longtemps compromise? Cette glorification de la mythologie, qu'aucun écrivain, aucun artiste, même parmi les esprits les plus audacieux de la Renaissance, n'eût songé à rétablir dans ses droits, n'introduisait-elle pas dans l'art une source d'inspiration factice et artificielle? C'est toujours au fond, on le voit, « la question du latin » qui se dresse devant nous, quand il s'agit de l'essor de notre art aussi bien que quand il s'agit de l'éducation de nos enfants, au quinzième siècle tout comme au dix-neuvième; mais ici du moins la solution ne saurait donner lieu à beaucoup de controverses.

1. Nos renvois se rapportent à l'édition des *Gesta Romanorum* publiée à Berlin en 1872 par M. Oesterley. Il convient d'ajouter que, sur près de 120 manuscrits du quinzième siècle signalés par M. Oesterley, c'est à peine si un ou deux ont pris naissance en Italie.

2. Fresque de Holbein sur la maison Hertenstein à Lucerne. (Holbein fit divers autres emprunts aux *Gesta Romanorum*, comme l'a montré Woltmann.) — Tableau du Bacchiacca au Musée de Dresde. — Émail de Jean III Pénicaud au Musée du Louvre. (Catal. de Laborde, n° 182; catal. Darcel, n° 230.). — Verre églomisé de la collection Spitzer, etc.

3. Je reproduis, à titre de curiosité, ce dernier récit dans sa simplicité touchante : « Valère rapporte qu'un enfant de cinq ans se rendait tous les jours au bord de la mer; ce que voyant un dauphin, celui-ci commença de jouer avec l'enfant et de le porter sur son dos. L'enfant de son côté apportait tous les jours du pain au dauphin et le nourrit ainsi pendant l'espace de cinq ou six ans. Il arriva un jour que l'enfant ayant apporté au bord de la mer le pain selon son habitude, le dauphin ne vint pas. Dans l'intervalle la mer entoura l'enfant et le submergea. La mer s'étant retirée, le dauphin vint et, trouvant l'enfant mort, il tomba de grande douleur près de lui et mourut. » Suit une moralité plus ou moins tirée par les cheveux.

Au Musée Poldi Pezzoli, à Milan, les peintures d'un cassone récemment acquis, et dont on fait honneur à Bartolommeo Montagna, représentent l'épisode bien connu de la Vestale Tuccia portant de l'eau dans un crible, afin de prouver son innocence. On trouve sur le même meuble une illustration de l'histoire du consul Duilius et de sa vertueuse épouse d'après le récit de saint Jérôme. (Article de R. Kœhler, dans la *Kunst-Chronik* du 11 août 1887.)

4. La curieuse légende de la *Justice de Trajan* a été rendue populaire, non par les *Gesta Romanorum*, comme on aurait pu le croire, mais principalement par la *Divine Comédie* de Dante,

Il est certain que les représentations classiques ne pouvaient jeter de profondes racines dans le peuple, accessible aux seules images tirées de la religion qu'il pratiquait, c'est-à-dire du christianisme. Mais les classes instruites, et, d'une manière plus générale, les habitants des villes, ayant subitement placé leur idéal dans le monde grec ou romain, ne pouvaient que se passionner pour ses dieux, aussi bien que pour ses mœurs, pour cet ingénieux et délicat polythéisme qui reparaissait entouré de tout le prestige d'une résurrection miraculeuse. Les mythes grecs et romains avaient pour eux entre autres leur extrême clarté; bien des sentiments confus, dont l'art du moyen âge n'avait pas réussi à dégager la formule, se reconnaissaient tout d'un coup dans ces allégories d'une si admirable transparence : je parierais que Diane, la chaste et fière chasseresse, retrouva tout un peuple d'adorateurs; le tendre Botticelli peignit avec émotion Vénus sortant du sein des eaux; d'autres célébrèrent Apollon, radieuse personnification de la lumière; et quelle fièvre d'enthousiasme, que de fortes et salutaires résolutions devant :

> Hercule promenant l'éternelle Justice
> Sous son manteau sanglant taillé dans un lion.

De telles images ne vieillissent pas; elles sont de tous les siècles, car elles répondent à ce qu'il y a d'éternellement jeune et noble dans l'âme humaine. Elles finirent par si bien reprendre racine dans l'esprit des populations que, jusqu'au début du dix-septième siècle, municipalités ou particuliers les firent sculpter en pierre ou peindre à fresque dans les plus obscures bourgades, en France, en Allemagne, en Angleterre, en Pologne, aussi bien qu'en Italie. Je pourrais citer telle ville perdue au fond de l'Allemagne, par exemple Hildesheim, dans le Hanovre, où les images des dieux et des héros de l'antiquité ne sont guère moins nombreuses qu'à Pompéi. Aujourd'hui même, essayez d'arracher les enseignements de Tite-Live et de Plutarque : vous enlèverez avec eux le meilleur de notre âme.

Du moment où l'on demande des sujets à l'histoire, non à la vie contemporaine, peu importe que ces sujets aient un siècle ou vingt. Les souvenirs laissés par César étaient tout aussi vivants que ceux laissés par Charlemagne; l'héroïsme de Lucrèce tout aussi propre à toucher que la résignation de Griseldis; quand il s'agissait du merveilleux, Calypso pouvait entrer en lutte avec Merlin, comme Achille pour la bravoure avec Roland. Il arriva que chacun se tailla dans l'antiquité un domaine fait à son image : les princes de la Renaissance l'aimèrent à cause des exemples de magnificence et de grandeur légués par les empereurs romains; les républiques, à cause de tant de glorieuses preuves de courage civique ou de patriotisme données par les libres et fiers citoyens d'Athènes, de Sparte et de Rome avant l'établissement de l'Empire.

Plus tard seulement, cette forte et sainte admiration, qui se nourrissait et se réchauffait de tout ce qu'il y avait de généreux chez les hommes du quinzième

siècle, dégénéra en jeux futiles de l'imagination, tout d'ailleurs comme les sujets empruntés au christianisme. Mais de ce que les eaux d'une rivière se corrompent dans leur cours, la source en reste-t-elle moins pure?

A défaut même de témoignages littéraires ou de modèles plastiques, une foule de souvenirs du polythéisme se seraient imposés à la Renaissance, parce qu'ils n'avaient jamais cessé d'être vivants : je parle de ceux qui, adoptés par le christianisme naissant, transmis par lui au moyen âge, se trouvaient en quelque sorte à fleur de terre lorsque le brillant cortège des dieux et des déesses, des héros, des nymphes, des faunes, fit sa rentrée sur la scène du monde : les Mois, les Saisons, l'Année, les Planètes, les Divinités fluviales, les Arts, les Vertus, les Vices, en un mot ce peuple de figures allégoriques si éminemment pittoresques, sans lesquelles il semble qu'il soit impossible de composer une grande page d'histoire, car nulles autres ne réussissent mieux à résumer l'action principale, à l'animer, à la réchauffer et en même temps à relier les différentes parties de la composition, comme le font les génies ailés par exemple dans les ouvrages de Mantegna et de Raphaël. La Renaissance put se borner à restituer à ces figures leurs attributs véritables, sans avoir besoin de leur rendre un rang qu'elles n'avaient jamais perdu.



Le Jugement de Pâris.
Pavement en faïence du Dôme de Parme.

Quelles phases l'interprétation des idées antiques traversa-t-elle dans l'art du quattrocento?

Et tout d'abord écartons les copies littérales, si nombreuses au quinzième siècle, surtout en marbre et en bronze : elles ont pu familiariser les copistes (parmi eux Donatello et Ghiberti figurent au premier rang) avec le style des anciens; quant à la marche des idées, ces œuvres serviles n'ont rien à y voir.

La première période est celle où l'on traite les sujets antiques sans les comprendre. Exemples : les fresques de Taddeo di Bartolo au Palais communal de Sienne (1414)[1], les miniatures de Léonard de Besozzo dans le manuscrit de l'ancienne collection Morbio[2], l'*Enlèvement d'Hélène*, attribué à Benozzo Gozzoli (National Gallery de Londres)[3], etc. Tout est faux : la conception du sujet, la caractéristique des personnages, leur costume, leurs attributs. Orphée a revêtu des chausses collantes et une tunique avec des manches à la juive; Hélène un corset et une coiffe monumentale, tandis qu'Hercule, un adolescent imberbe, n'a pour tout vêtement qu'une simple chemise; des pages

1. Photographiées par M. Lombardi, de Sienne.
2. Décrites par M. H. Brockhaus, dans les *Springer-Studien*.
3. Gravé dans *la Renaissance au temps de Charles VIII*, p. 157.

portent la traîne des dames de Mycènes ou de Troie; des hallebardiers servent d'escorte aux rois de Rome; des flamines, costumés à la dernière mode du quinzième siècle, officient dans des temples voûtés en tiers-point et éclairés par des vitraux de couleur.

L'ignorance des données les plus élémentaires de l'archéologie et l'absence de couleur locale passent toute mesure dans ces travestissements, d'ailleurs si amusants dans leur naïveté. Le seul trait qui semble avoir frappé leurs auteurs, c'est que les anciens plaçaient les idoles sur des piédestaux.



Orphée, Hercule et Thésée.
D'après une miniature de Leonardo da Besozzo. (Ancienne collection Morbio à Milan.)

Voyez combien cette Première Renaissance est inconséquente : elle évite de représenter les sujets contemporains, et lorsqu'il s'agit de ressusciter quelque sujet antique, elle donne aux Grecs et aux Romains les traits des hommes du quinzième siècle!

Ces anachronismes se renouvelèrent à tout instant, jusqu'aux premières années du seizième siècle. Le Pérugin encore et Piero di Cosimo et bien d'autres s'en rendirent coupables. On peut dire d'une manière générale que Mantegna fut à cet égard le grand précepteur de la Renaissance.

Ce fut sous le voile d'allégories essentiellement morales que les sujets tirés du monde antique se glissèrent d'abord dans l'art. Ils firent leur première apparition sur les meubles peints — coffres de mariage, plateaux de relevailles, etc.[1], — sur les armes (heaume de la collection des Médicis représentant

1. On trouvera une liste de ces peintures dans la *Mosaïk zur Kunstgeschichte* de G. Kinkel; Berlin, 1876, p. 368 et suiv., et dans *la Renaissance au temps de Charles VIII*, p. 158.

Cupidon les mains attachées à un laurier), se liant ainsi intimement aux événements les plus saillants de la vie domestique.

Si au début on leur demanda d'offrir un enseignement à la jeune épouse, à la



Jupiter et Mars. Fresque de Taddeo di Bartolo (Palais public de Sienne).

jeune mère, au guerrier qui se prépare à combattre, on ne tarda pas à sacrifier cette préoccupation quelque peu utilitaire au désir de rappeler quelque histoire fameuse de l'antiquité : le *Jugement de Pâris*, l'*Enlèvement d'Europe*, l'*Enlèvement d'Hélène*, le *Combat des Centaures et des Lapithes*.

De même aussi, dans la décoration des édifices publics, on se plut à représenter des scènes tirées de l'histoire romaine : tels furent les bas-reliefs des chapiteaux du Palais ducal de Venise avec les *Fondations religieuses de Numa Pompilius*, la *Continence de Scipion;* les fresques de l'hôtel de ville de Bellune exécutées en 1490 par Jacopo Montagnana, etc.[1].

Aux scènes de l'histoire ancienne s'ajoutèrent les portraits des hommes célèbres, et surtout des empereurs romains.

Sculpteurs, peintres, médailleurs, miniaturistes, s'évertuèrent à reproduire, en pied, en buste, en médaillon, d'après des documents authentiques, ou plus souvent d'après les suggestions de leur fantaisie, qui des philosophes, qui des guerriers fameux : Mino de Fiesole sculpta en bas-relief le profil de l'empereur Aurélien (Musée national de Florence); un anonyme de génie prit pour modèle Publius Scipion (collection Rathier à Paris); Verrocchio modela les bustes d'Alexandre le Grand et de Darius. Les médaillons des empereurs se développent tout le long du soubassement de la Chartreuse de Pavie, au nombre de plus de quarante; leurs médailles, sur les miniatures des Médicis, des rois de Naples, du duc d'Urbin, des Sforza. La peinture nous offre, au Palais communal de Sienne, les portraits de César, de Pompée, de Cicéron, de Caton d'Utique, par Taddeo di Bartolo (1414); au Palais communal de Foligno (voy. p. 80), des figures de guerriers illustres; dans l'ancien palais des Médicis à Milan, les portraits de huit empereurs peints par Vincenzo Foppa.

De l'habitude d'incruster partout les médaillons des Césars, on passa, par une pente naturelle, à l'habitude de leur associer, puis de leur substituer les médaillons des souverains régnants. Nulle part, je pense, ce moyen de décoration ne fut autant en honneur qu'à Milan. Il a déjà été question du buste de François Sforza sculpté sur la casa Vimercati (p. 180). J'ai encore vu en place, dans la même ville, sur la casa Verri, les médaillons, aujourd'hui dispersés, des Sforza. A Milan également, une maison du forum Bonaparte (n° 29), près du Champ de Mars, nous offre dans sa cour, son « cortile », les médaillons de François Sforza, de Galéas Marie, de Jean Galéas et de Ludovic le More. Un autre médaillon de Ludovic le More, ayant certainement une provenance analogue, a été acquis par le Louvre dans ces dernières années.

Pendant la seconde période (souvent parallèle à la première, selon que l'on envisage le nord ou le midi de l'Italie, des villes en avance ou des régions attardées), les artistes, plus familiarisés avec les exigences de l'archéologie, s'évertuent à reproduire plus ou moins fidèlement les modèles antiques; mais la pratique du style leur fait défaut encore, et leurs compositions abondent en incorrections d'une naïveté charmante. Telles sont les fresques de Domenico

1. Woltmann et Wœrmann, *Geschichte der Malerei*, t. II, p. 260. — *Annales archéologiques*, XVII, p. 206.

Ghirlandajo, de Botticelli, de Filippino Lippi, les dessins de Jacopo Bellini dans les recueils du British Museum et du Louvre, et cent autres morceaux analogues.

D'abord ce sera un joli air de tête, un motif de draperie gracieux que l'on prendra aux anciens; puis, le champ de ces études s'élargissant, on s'inspirera des règles mêmes de leur sculpture, de leur manière d'envisager le monde extérieur, de leur manière de penser.

Dans le choix des sujets on commence à faire preuve d'une rare indulgence : pourvu que les héros soient Romains et célèbres, on n'en demande pas davantage; les mauvais empereurs ont leur buste au même titre que les bons : Domitien à côté de Titus, Caracalla à côté d'Antonin le Pieux. Cela ne signifierait-il pas que l'on ne songe pas tant à honorer le mérite de ces souverains qu'à marquer la succession des empereurs légitimes, dont se réclamait le saint-empire romain ?



Médaillon de Romulus et de Remus.
(Chartreuse de Pavie.)

Durant cette seconde période, le monde mythologique (abstraction faite d'Hercule, si populaire au moyen âge, ainsi que des Saisons et autres personnifications analogues) commence à solliciter l'attention. Cependant ce n'est que rarement encore que les artistes osent consacrer une statue ou une fresque monumentale à la glorification des dieux de l'Olympe [1]. Force est à ces ressuscités de conquérir d'abord le domaine des petits arts : gravure, miniature, sculpture décorative, art du médailleur, peinture sur meubles, etc. Nous avons à constater ici une loi historique. De même que ces souvenirs se maintinrent le plus longtemps, jusqu'en plein moyen âge, dans les branches accessoires, de même c'est dans les régions neutres, échappant au contrôle de l'autorité religieuse, qu'ils font leur première réap-

1. Citons, à titre d'exemple, le *Cupidon* de bronze de Donatello, des *Faunes* de Desiderio da Settignano, et des *Centaures* de Bertoldo, tous deux dans la collection des Médicis; la *Naissance de Vénus*, le *Triomphe de l'Amour*, et les différentes *Vénus* de Botticelli, le *Triomphe de Pan* de Signorelli.

parition. Peu à peu ils se glissent dans les chambranles des églises (cathédrales de Florence et de Côme, Chartreuse de Pavie, chapelle du Colleone à Bergame), sur le fût des colonnes historiées (cathédrale de Sienne), se prélassent sur les bases des bénitiers (même cathédrale) ou dans la frise des mausolées, en attendant qu'un pape ouvre le Vatican à l'apothéose d'Apollon dans le *Parnasse* de Raphaël. Mais avec les œuvres que nous venons de mentionner nous touchons déjà à la Renaissance du seizième siècle,



La Mort d'Orphée. D'après une gravure anonyme du nord de l'Italie.

et ici nous ne devons pas franchir les limites de la Première Renaissance.

Pour le quinzième siècle, la gravure particulièrement se montra d'une complaisance à toute épreuve. L'œuvre des burinistes du quattrocento abonde en réminiscences du paganisme. Citons, pour Andrea Mantegna, outre le *Triomphe de Jules César*, *Hercule et Antée*, les *Combats des Tritons et des Dieux marins*, la *Bacchanale à la Cuve*, la *Bacchanale au Silène;* pour Baccio Baldini ou son entourage, les *Planètes*, *Jason et Médée*, *Bacchus et Ariadne*, le *Labyrinthe*, la *Mort d'Orphée*, de nombreux *Cupidons;* pour Pollajuolo, *Hercule et Antée*, *Hercule et les Géants*, le *Combat des deux Centaures*, les *Gladiateurs;* pour Mocetto, le *Jugement de Midas*, *Amymone*, des *Tritons* et des *Néréides*, le *Sacrifice du Pourceau;* puis un *Sacrifice au dieu Mars*, gravure anonyme de l'École vénitienne, etc.[1].

1. Voy. *le Peintre-Graveur* de Bartsch, *le Peintre-Graveur* de Passavant (t. V, p. 11, et passim), *la Gravure en Italie avant Marc-Antoine*, du vicomte Henri Delaborde.



Combat de deux Centaures. Fac-similé d'une gravure de Pollajuolo.

La dernière phase est celle où, l'assimilation étant complète, tant au point de vue de la forme qu'à celui de la conception, Mantegna pourra créer son étourdissant *Triomphe de Jules César*, ce chef-d'œuvre immense, et Raphaël, l'*École d'Athènes*.

Après les idées, les formes; après les sujets que l'on interprète, les modèles que l'on imite : ce sont ces modèles, de l'étude desquels est sorti le style de la Renaissance, que je me propose d'étudier dans la seconde partie du présent chapitre; une troisième partie sera consacrée à l'analyse des emprunts qu'ont faits à l'antiquité les quattrocentistes les plus marquants.

La sculpture antique est avec l'architecture l'art qui a le plus pesé sur l'évolution de la Renaissance. Brunellesco déjà avait formulé cet axiome : « Il faut étudier la sculpture là où elle est bonne, à Rome. » Cependant, lors du mémorable concours pour les portes du Baptistère (1402), qui marque l'aube de la Renaissance, ni lui, ni son concurrent Ghiberti n'avaient très probablement visité la Ville éternelle. Mais Florence même leur offrait un choix intéressant de statues ou de bas-reliefs antiques : la Vénus dite de Médicis, depuis longtemps connue et imitée (Giovanni Pisano l'avait copiée dans sa chaire du Dôme de Pise); puis les sarcophages romains exposés devant le Baptistère (les collections de Niccolò Niccoli, du Pogge et des Médicis ne se formèrent que plus tard). Dans les environs, à Pise par exemple, les novateurs avaient à leur disposition les sculptures qui, un siècle et demi auparavant, avaient inspiré Niccolò Pisano. Puis, deci delà, à Lucques, à Sienne, à Cortone, des fragments plus ou moins considérables — statues, bustes, sarcophages —, sans compter les nombreuses médailles, intailles et œuvres de toute sorte que le hasard des fouilles mettait en tous lieux à jour.

Essayons, avant d'aller plus loin, de dresser l'inventaire de ce musée d'antiques dont les éléments se trouvaient alors partout, le centre nulle part.

Rome offrait à l'admiration de ses visiteurs, outre les nombreux marbres ou bronzes que le pic des démolisseurs faisait sortir du sol presque semaine par semaine, plusieurs monuments d'une importance capitale : les bas-reliefs des colonnes Trajane et Antonine, des arcs de Titus, de Trajan, de Sévère, de Constantin; la statue équestre de Marc-Aurèle, alors exposée devant le Latran, le Tireur d'épine, imité au onzième siècle déjà dans une dalle du Dôme de Magdebourg[1], et dont Brunellesco à son tour s'inspira dans son *Sacrifice d'Abraham* (il en aura eu connaissance par quelque reproduction); la statue du Marforio; la statue de Gaulois copiée par un des miniaturistes du duc de Berry[2].

Si Naples ne s'était pas encore enrichie des dépouilles d'Herculanum et de Pompéi, elle possédait néanmoins des spécimens intéressants, des statues et des

1. Voy. Springer, *Bilder aus der neueren Kunstgeschichte*, nouv. édit., t. I, p. 14.

2. *Gesammelte Studien zur Kunstgeschichte; Eine Festgabe für Anton Springer;* Leipzig, 1885, p. 1-7 (article de H. de Duhm). Cf. la *Gazette archéologique* de 1885, p. 172.

bas-reliefs mis à contribution par les sculpteurs de l'arc du Castel Nuovo. A quelque distance de là, Barletta s'enorgueillissait de sa statue colossale de Théodose.

En remontant vers le nord, il faut signaler, à Ravenne, les précieux vestiges conservés dans l'église Saint-Vital (bas-relief avec les Génies entourant le trône voilé de Neptune[1]); à Pavie, la statue équestre connue sous le titre de « Regisol » (détruite pendant la première Révolution); à Venise, les quatre Chevaux de bronze rapportés de Constantinople (1205) et placés sur la façade de Saint-Marc (déjà copiés par Giotto dans ses fresques de la Madonna dell' Arena), etc.



Ornements antiques sur un frontispice du XVe siècle.
(Philippus Bergomensis : *de claris Mulieribus*.)

La formation méthodique des musées, la découverte du groupe des Trois Grâces, de l'Hercule de bronze, de la Zingara, tous trouvés à Rome, marquent une étape de plus.

Les amateurs, auxiliaires souvent inconscients des artistes, réunissent les modèles que ceux-ci imiteront ou interpréteront : les marbres, les bronzes, les médailles, les bijoux, les pierres gravées; ils feront ainsi mieux connaître les formes antiques, la richesse de ces imaginations grecques et romaines si foncièrement plastiques; ils remettront en lumière tout l'attirail archéologique; ils créeront la couleur locale.

Dès le premier tiers du quinzième siècle on trouvait dans la plupart des grandes villes de l'Italie, surtout dans le nord, des séries plus ou moins riches de médailles et de pierres gravées. Vers 1430, Ambroise le Camaldule

1. De Ronchaud, *la Tapisserie dans l'Antiquité;* Paris, Rouam, 1884, p. 123.

cite les collections du médecin Pierre et de Benoît Dandolo, à Venise; d'Andreolo Giustiniani, à Gênes. Cyriaque d'Ancône, lui-même collectionneur passionné, mentionne à son tour, en 1442, les médailles réunies par le fils du marquis de Mantoue, Gianlucido (1421-1448), qui étudiait alors à Pavie. A Ferrare, Lionel d'Este possédait un choix de cornalines. A Florence, on admirait la collection de Niccolò Niccoli, du Pogge et de Ghiberti. A Naples, le roi Alphonse recherchait surtout les médailles des hommes célèbres. Dès le milieu du siècle, Pierre de Médicis avait réussi à conquérir environ 900 médailles et 17 ou 18 intailles ou camées (inventaire de 1456). Mais sa collection était absolument éclipsée par celle de son rival, le cardinal Pierre Barbo de Venise (plus tard pape sous le nom de Paul II); en 1457, ce prélat possédait 227 camées, près de 400 intailles, 97 monnaies d'or et un millier de monnaies d'argent.

Ces chiffres devaient être singulièrement dépassés vers la fin du siècle : en 1492, Laurent le Magnifique laissa plus de 2300 médailles; en 1494, le médaillier de la maison d'Este comprenait 437 médailles en or et 3385 médailles en argent.

En établissant un dossier spécial pour chacun des principaux monuments de la sculpture, on serait étonné de la multiplicité des emprunts auxquels ces différents modèles ont donné lieu.

Prenons les *Dioscures* du Quirinal. L'un d'eux a été copié dans un dessin attribué au Pisanello (Milan, Bibliothèque Ambrosienne) et dans un dessin fort médiocre du British Museum, faussement donné à Pollajuolo (Braun, n° 65). Le groupe entier a été mis à contribution dans les ambons de bronze de Saint-Laurent de Florence, commencés par Donatello et terminés par Bertoldo, ainsi que dans le retable de l'église Saint-Zénon de Vérone, dû à Mantegna. Un dessin du même Mantegna[1] nous en offre une imitation libre. Quant aux chevaux, ils ont servi de prototype à Léonard de Vinci, à Raphaël et à bien d'autres.

Le groupe des *Trois Grâces*, aujourd'hui au Musée de la cathédrale de Sienne, et le bas-relief avec trois nymphes debout presque dans la même attitude, ont inspiré : 1° un des auteurs des fresques du palais de Schifanoja; 2°, 3°, 4° les auteurs des médailles de Marie Politiana, de Pic de la Mirandole et de Jeanne Tornabuoni; 5° un bas-relief du seizième siècle (imitation assez libre), conservé au Musée archéologique de Brera (n° 101); 6°, le dessin de Raphaël conservé à l'Académie de Venise; 7° le tableau du même récemment acquis par le duc d'Aumale; 8° une miniature des Vies de Platina (Florence, Bibliothèque Laurentienne, pl. LXV, n° 38, volume exécuté en 1489, à Florence, avec un frontispice ajouté sous Léon X); nous voyons dans cette

1. Gravé dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 1886, t. I, p. 177.

dernière une médaille avec les trois nymphes « Batinia, Priscilla, nymphis sacrum. Romae [e] marmore. »

La *Statue équestre de Marc-Aurèle*, au Capitole, a été copiée ou imitée à l'infini; d'innombrables petits bronzes, dispersés dans les collections publiques ou particulières de l'Europe entière, ont servi à populariser ce monument, le plus complet et le plus imposant de ceux qui ont reflété aux yeux du quinzième siècle l'image d'un empereur romain.

Passons aux pierres gravées. L'*Apollon et Marsyas*, de la collection de Laurent le Magnifique (aujourd'hui au Musée de Naples), a été successivement copié dans les monuments suivants : Médaille de Nicolas Schlifer, par Boldu; diverses autres médailles; — cinq plaquettes décrites par M. Molinier; — pierre gravée, avec le buste de Paul II au revers (Venise, Musée Correr); — cornaline du Cabinet des Médailles de Paris; — bas-relief de la porte de Crémone, au Louvre; — médaillon du tombeau des Brivio (1484), Milan, église Sant' Eustorgio; — bas-relief de l'église Saint-Michel à Troyes (photographie Dumeteau, n° 790); — portrait de jeune fille, attribué à Botticelli (Musée de Francfort); — le *Jugement de Cambyse* (1498), tableau attribué à Gérard David (Musée de Bruges); — l'*École d'Athènes* de Raphael; — les Loges de Raphaël; — frontispice d'un manuscrit exécuté pour Mathias Corvin (Bibliothèque Impériale de Vienne); — frontispice de la Sforziade (Bibliothèque Riccardi à Florence); — plat en majolique exécuté vers 1482 (Venise, Musée Correr), etc., etc.



L'Enlèvement du Palladium.
Revers d'une médaille de Niccolò Fiorentino.

Une autre gemme, l'*Enlèvement du Palladium*, attribué à Dioscoride, a servi de prototype au médaillon de Donatello, dans la cour du palais des Médicis, à une médaille de Niccolò Fiorentino, à trois plaquettes décrites par M. Molinier, etc.

Ces œuvres, le moulage, dont l'emploi s'était dès lors fort répandu, permettait de les multiplier à l'infini. Signalé par Cennino Cennini, dans son *Traité de la Peinture*, qui remonte à la fin du quatorzième siècle, ce procédé servit, du temps de Ghiberti, à reproduire jusqu'aux compositions des artistes contemporains : le célèbre sculpteur nous apprend en effet qu'il avait vu beaucoup de figures moulées sur celles d'un sculpteur de Cologne : « vidi moltissime figure formate dalle sue. » Un peu plus tard, le Squarcione réunit dans son atelier de Padoue, à côté des originaux antiques, une riche collection de plâtres.

Verrocchio en généralisa encore davantage l'usage, comme nous l'apprend Vasari[1].

Ce qui pouvait rester de la peinture antique mérite à peine une mention, et il est permis de se demander si un seul parmi les Primitifs s'avisa de regarder, soit les vestiges des fresques conservées dans les ruines, soit les mosaïques dans lesquelles un certain nombre de peintures importantes s'étaient perpétuées. Ces études ne commencèrent à se dessiner que vers la fin du siècle, avec le peintre Morto da Feltro. Nous aurons l'occasion d'en reparler.

On ne saurait songer à supputer ici la dette colossale contractée par le quinzième siècle envers l'antiquité, ni à relever les emprunts faits par chaque artiste pris isolément. Il suffira de quelques exemples pour établir que pas un maître de la Première Renaissance, même en choisissant parmi les réalistes les plus acharnés, n'a su se dérober aux enseignements de cette grande dispensatrice de modèles.



Composition mythologique.
Médaille attribuée à Bertoldo.

De l'attitude de Donatello vis-à-vis des chefs-d'œuvre de la statuaire ou de la glyptique des anciens, il peut paraître superflu de parler ici. L'artiste qui passe pour le plus fougueux des réalistes a su se montrer aussi le plus respectueux des disciples : il a pris à l'antiquité ses sujets, ses types, ses attitudes, ses draperies, la conception générale des compositions tout comme les moindres particularités du style : ici, dans la suite des huit médaillons de la cour du Palais des Médicis, il n'a d'autre ambition que de reproduire, en les agrandissant, des pierres gravées antiques; là, dans sa frise du Musée national de Florence, il copiera, en le modifiant, quelque bas-relief bachique; on a récemment constaté l'imitation de l'antiquité jusque dans ces enfants ayant sur le front une mèche relevée : ils rappellent de la manière la plus frappante la série de sculptures à laquelle appartient l'*Enfant à l'Oie*[2].

Chez les élèves de Donatello, ces imitations dégénèrent véritablement en abus : l'invention et l'inspiration ne tardent pas à en souffrir cruellement. Chez les représentants de la section lombarde — les Riccio, les Vellano et autres — ce ne furent plus que Tritons, Néréides, Satyres. La section florentine ne se modéra guère davantage. Certains bas-reliefs de Bertoldo ressemblent à des centons, tant ils sont faits de pièces et de morceaux. Son *Combat de*

1. Bibl. : Ch. Perkins, *du Moulage en plâtre chez les anciens.* Paris, 1869. — *La Renaissance au temps de Charles VIII*, p. 130. — L. Courajod, *Quelques monuments de la Sculpture funéraire;* Paris, 1882; — et la *Revue des Arts décoratifs;* 1888, t. VIII, p. 161, 227, 250, 311 et suiv.
2. L. Courajod, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 1886, t. II, p. 195.

Cavaliers, au Bargello, procède d'un sarcophage antique de Pise[1]. Filarete (Antonio Averulino) n'est pas moins acharné. Ses portes de bronze de Saint-Pierre de Rome ne sont à certains égards, d'après l'expression pittoresque de M. Courajod, qu'un immense pastiche. Il exécuta en outre une réduction en bronze de la *Statue équestre de Marc-Aurèle*, au Capitole, réduction aujourd'hui conservée au Musée archéologique de Dresde. M. Courajod lui attribue aussi un bas-relief en bronze représentant un épisode de l'*Histoire d'Ulysse* (collection d'Ambras, à Vienne).



Fragment des portes
de Saint-Pierre de Rome,
par Filarete.

Mais Lorenzo Ghiberti, qui passe pour le plus chrétien des sculpteurs de la Renaissance, n'a rien à envier sous ce rapport à Donatello et à ses disciples : Vasari a mis en lumière avec une rare sagacité les nombreuses contributions que l'auteur des portes du Baptistère a prélevées sur l'antiquité; il le montre prenant plaisir à contrefaire les coins des médailles antiques, réunissant une précieuse collection de bronzes et de marbres (on remarquait parmi eux le prétendu lit de Polyclète), imitant dans ses portes tel ou tel bas-relief, telle ou telle statuette. Dans ses Commentaires, Ghiberti a pris soin de nous révéler lui-même son admiration sans bornes pour l'œuvre des statuaires anciens, dont en sa qualité d'Étrusque, de Toscan (à Florence, les deux mots n'ont cessé d'être synonymes). il se croyait appelé à recueillir l'héritage. Écoutons la description qu'il nous fait d'une statue d'*Hermaphrodite* trouvée à Rome en sa présence : « Dans la 440e olympiade, je vis à Rome un véritable chef-d'œuvre, la statue d'un Hermaphrodite, de la grandeur d'un enfant de treize ans. Elle fut trouvée dans un égout à une profondeur de huit pieds environ, couverte de terre au niveau du sol. Un sculpteur qui y passa un jour s'arrêta dans ce lieu pour faire des fouilles. Par son ordre on retira la statue et on la transporta à l'église Sainte-Cécile au Transtevère, où il travaillait au monument d'un cardinal. Telle était la perfection de l'ouvrage, que le langage humain serait impuissant à en exprimer les beautés. Ladite statue était couchée

1. *Allgemeines Künstler-Lexikon*, de Meyer, t. III, p. 720.

sur un terrain brut, sur lequel était jetée une draperie; le corps tourné de manière à montrer sa double nature; les bras reposaient à terre, et les mains étaient entrelacées. Une des jambes était étendue et l'orteil du pied tenait le tissu. C'est avec un art merveilleux que le sculpteur avait représenté la tension de l'étoffe. La tête manquait. Quoique mutilée, la statue laissait deviner les merveilles de beauté qu'elle devait offrir aux yeux dans son état complet, et quand le regard croyait avoir tout mesuré et tout saisi, le sens du tact découvrait encore des perfections nouvelles[1]. »

Il serait aisé de multiplier ces exemples; mais il importe davantage de montrer quels enseignements le maître tira de ces études persévérantes et en quoi celles-ci profitèrent à ses propres ouvrages. Dans le *Sacrifice d'Abraham*, la figure du jeune Isaac agenouillé sur le bûcher, avec sa poitrine nue noblement jetée en avant, son modelé si élégant et si suave, montre que dès ce moment Ghiberti était familiarisé avec les secrets des anciens, et notamment qu'il s'était appliqué à traiter le nu avec une entière liberté. Cependant dans la première porte (1403-1424) les réminiscences de l'antiquité tiennent peu de place encore. Elles n'en jouent qu'un rôle plus considérable dans la seconde porte (1425-1452). Ici les imitations abondent : Samson, comme Vasari déjà en a fait l'observation, procède d'une statuette d'Hercule; une des prophétesses de l'Ancien Testament rappelle les terres cuites de Tanagra. Vers le bas, à droite, une nymphe couchée se rattache, elle aussi, à un modèle antique. Dans le *Combat de David et de Goliath*, je signalerai une colonne triomphale à chapiteau corinthien; les édifices d'ailleurs sont tous romains ou romans, sauf dans *l'Entrevue de la reine de Saba et de Salomon*, où une église gothique à trois nefs forme le fond du tableau. L'avant-dernier panneau de gauche nous montre un roi debout dans un bige, motif certainement copié sur quelque bas-relief romain. Quant aux deux compartiments exécutés par Ghiberti pour la cuve baptismale de Sienne, ils sont infiniment plus pauvres en emprunts (ce qui ne veut pas dire qu'ils soient plus riches d'invention) : on ne trouve guère à y signaler qu'une frise ornée de bucrânes (Lombardi, photographie n° 299).

Et que serait-ce si nous analysions l'œuvre des deux Rossellino, celui de Desiderio da Settignano, celui de Verrocchio? Nous y verrions, chez les deux premiers, le véritable sentiment de la correction classique; chez le second, une interprétation essentiellement libre et primesautière; chez le dernier, les intentions les plus louables, mais que trahit sans cesse la main de ce maître inégal entre tous. Verrocchio en effet nous offre ce phénomène extraordinaire : de s'être ingénié plus que personne à copier l'antique et d'y avoir constamment échoué. *Felix culpa!* serait-on tenté de s'écrier; de ses efforts pénibles, de ses tâtonnements malencontreux, est sorti un style nouveau, plus libre, plus

1. Perkins, *Ghiberti*, p. 133.

souple, plus morbide, le style que l'on a baptisé du nom de son immortel disciple Léonard de Vinci.

Il s'est trouvé cependant en pleine Florence un sculpteur de talent, bien plus



Adam et Ève chassés du Paradis.
Bas-relief de Jacopo della Quercia. (Église San Petronio à Bologne.)

une famille, que dis-je, une dynastie de sculpteurs habiles, assez sûrs d'eux-mêmes pour dédaigner le secours de l'antiquité : les della Robbia — le lecteur a deviné que c'est d'eux que je voulais parler — ont opéré ce miracle de rester les hommes de leur temps et de marcher tranquillement devant eux, à une

époque où tous leurs contemporains subissaient la fascination du passé. Ce n'est pas qu'ils ne se soient inspirés, à leur insu, des règles générales de rythme et d'harmonie propres aux bas-reliefs antiques, de l'ampleur et de la liberté qui caractérisent les statues du même style. Mais du moins ces imitations sont-elles absolument inconscientes : la volonté n'y est pour rien, car cette volonté ils l'ont affirmée sans cesse, d'un bout à l'autre d'une longue carrière, en proscrivant jusqu'au moindre ornement antique, en s'interdisant tout emprunt dans les types, les draperies, les attitudes.

L'exemple des della Robbia fera venir sur les lèvres de plus d'un lecteur cette question indiscrète : Aurait-il été possible à l'art moderne, par aventure, de faire son salut sans le secours de l'antique ?

Giacomo della Quercia a très certainement, lui aussi, quoiqu'on dise, connu et imité l'antique de propos délibéré. Les emprunts se trahissent dans les génies nus tenant des festons (socle du tombeau d'Ilaria, reproduit ci-dessus, page 75), dans plusieurs détails du retable de San Frediano à Lucques (yeux d'ordinaire sans prunelle; jeune homme à mi-corps, portant une chlamyde nouée sur l'épaule, etc.); enfin et surtout dans les bas-reliefs de la façade de San Petronio à Bologne : nous y retrouvons, chez Adam, chez Caïn et chez Abel, ce même motif de la chlamyde nouée sur l'épaule; chez l'ange chassant Adam et Ève du Paradis, le brodequin ne rappelle pas moins les prototypes grecs ou romains. Mais l'étude de la statuaire antique se révèle avec le plus de force dans cette façon si libre et si large de traiter le nu; devant ces torses si solidement construits, devant ces méplats si nettement accusés, on évoque involontairement le souvenir des chefs-d'œuvre de Phidias, le *Thésée* et l'*Ilyssus*.

Les petits bas-reliefs en bronze connus des amateurs sous le nom de « plaquettes » se rattachent plus intimement encore que la sculpture à l'art des anciens; ils ont contribué puissamment à répandre partout, comme le feraient des moules en plâtre, les chefs-d'œuvre de l'antiquité. Une bonne moitié d'entre eux procède de l'art grec ou romain, soit pour la forme, soit pour le sujet. La *Lutte d'Apollon et de Marsyas*, *Bacchus et Ariadne*, l'*Amour conduisant un char*, les *Travaux d'Hercule*, des *Bacchants et Bacchantes*, l'*Enlèvement du Palladium*, les figures des dieux, des héros et des personnages célèbres de l'histoire ancienne, tels sont les motifs principaux représentés dans cette imagerie de métal. Son influence a été prodigieuse sur les grands arts. Dans son excellente monographie[1] M. Émile Molinier a dressé un long catalogue des sculptures monumentales, italiennes ou françaises, reproduisant en grand ces modèles microscopiques. A la cathédrale de Côme on trouve l'amplification de sept ou huit plaquettes représentant des *Centaures enlevant des femmes*, *Hercule*

1. *Les Bronzes de la Renaissance : les Plaquettes;* Paris, Rouam, 1886, t. I, p. XXVIII et suiv.

étouffant Antée, un *Combat de dieux marins*, *Mucius Scævola devant Porsenna*, *Méléagre poursuivant un sanglier*, *Hercule et Géryon;* à Bergame, sur la façade de la chapelle du Colleone, *Hercule et Antée*, *Hercule et l'Hydre*, *Hercule et le Taureau;* sur la porte de Crémone, aujourd'hui au Louvre, le *Combat des Centaures et des Lapithes*, d'après la plaquette de Caradosso, *Hercule et le Taureau*, le *Triomphe de l'Amour*, *Apollon et Marsyas*, une *Amazone*, un *Bacchant jouant du tambourin*, *Hercule étouffant le lion de Némée*, et différents autres épisodes de l'histoire d'Hercule. En France, le portail de l'église Saint-Michel, à Dijon, est enrichi de copies d'un *Centaure enlevant une Femme*, d'après Caradosso, d'*Hercule endormi à qui Cacus vole son troupeau*, d'après Moderno, d'*Apollon et Marsyas;* dans la chapelle de Pagny, près de Beaune, on rencontre *Orphée redemandant Euridyce;* au château de Blois, les *Travaux d'Hercule*, d'après Moderno; dans le cloître de St-Martin, à Tours, une *Nymphe endormie;* à Chartres, sur l'un des pilastres du tour du chœur de la cathédrale, l'*Amour endormi;* au château de Villers-Cotterets, une *Nymphe endormie*, *Hercule et le Lion de Némée*, etc.



Le Combat des Centaures et des Lapithes.
Plaquette de Caradosso.

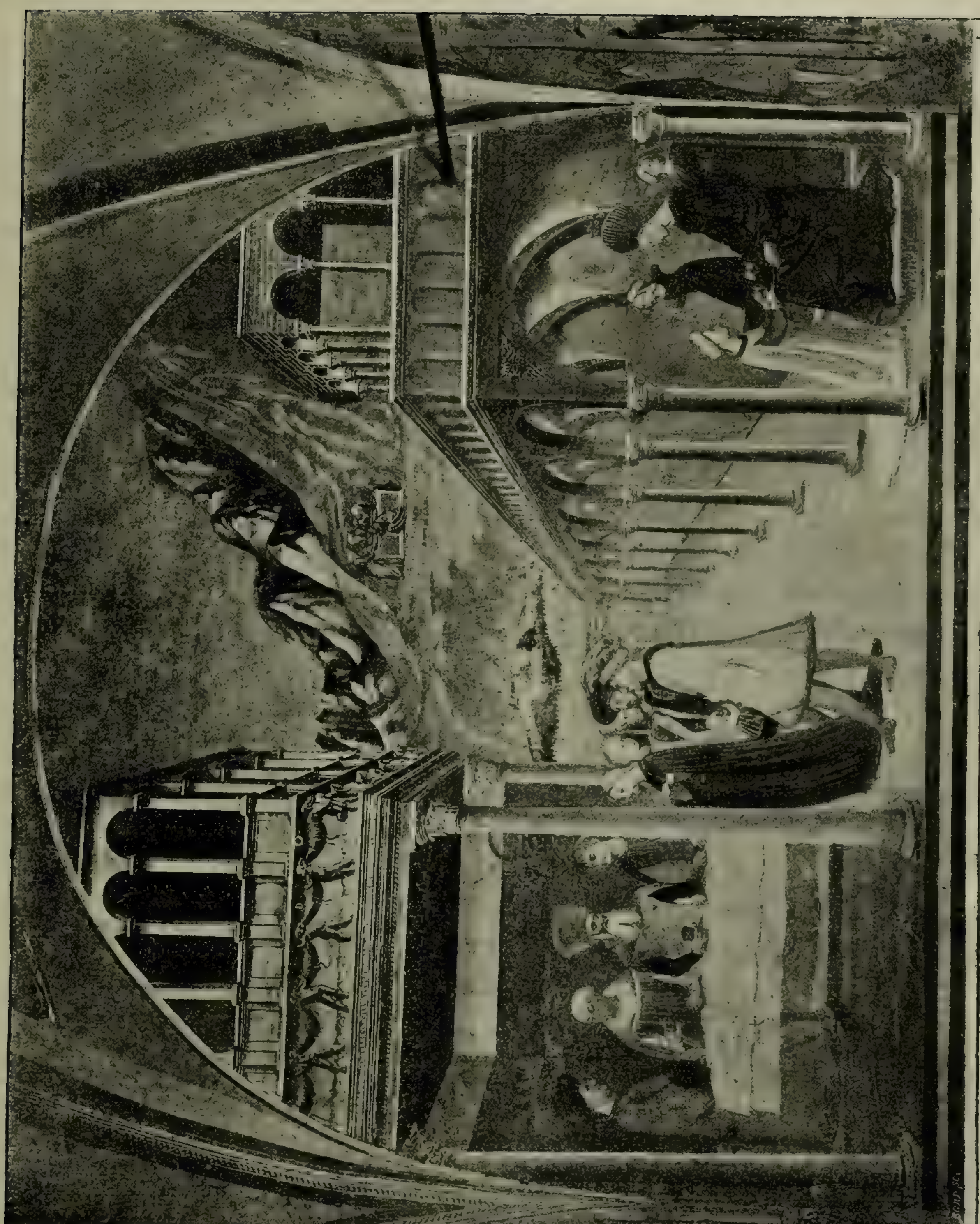
De l'imitation au pastiche on ne compte qu'un pas, et ce pas fut plus d'une fois franchi par les sculpteurs italiens du quinzième siècle; les habiles faussaires du siècle suivant, Jean Cavino et Alexandre Bassiano, comptent de nombreux précurseurs. M. Courajod, en décrivant[1] une série de médailles du quinzième siècle représentant Antigone et Lysimaque, lieutenants d'Alexandre, Aristote et Platon, les empereurs romains (façade de la Chartreuse de Pavie, médaillons de Sainte-Marie des Grâces à Milan, etc.), affirme que l'habileté des quattrocentistes à composer dans le style de l'antiquité a été effrayante : « Dans bien des cas, aujourd'hui, nous sommes encore embarrassés de discerner la copie de l'original, toutes les fois que l'original a disparu. Et d'ailleurs, Jacopo della Quercia et ses continuateurs à Sienne — surtout Federighi — ont serré quelquefois de si près l'antique dans leurs imitations,

1. *De l'Imitation et de la Contrefaçon des objets d'art antiques au XV*e *et au XVI*e *siècle : Gazette des Beaux-Arts*, septembre et octobre 1886.

que plusieurs de leurs ouvrages, notamment les fameux bénitiers du Dôme siennois et certaines bases de pilastres, ont été jusqu'à ces dernières années imperturbablement attribués par tous les livres courants à des sculpteurs grecs et romains. »

De tous les artistes, les peintres sont ceux qui se sont le plus tardivement appliqués à l'imitation des anciens; ce retard tient à deux causes : l'une que, les vestiges de la peinture antique faisant défaut ou à peu près, il eût été fort difficile aux peintres du quinzième siècle de copier les modèles des Zeuxis, des Apelles, des Parrhasius; voulaient-ils faire passer dans leurs fresques ou leurs panneaux quelques-uns des traits propres à l'antiquité, ils se voyaient forcés de les emprunter à la statuaire, et par suite de se livrer à un travail de traduction plus ou moins pénible. L'autre cause, c'est que la peinture, étant le moins abstrait des arts, devait rester plus longtemps que la sculpture en communion avec la société contemporaine, lui emprunter ses types, ses costumes, profiter de sa merveilleuse souplesse pour lutter sans cesse avec la réalité. L'exemple des novateurs italiens de la première génération confirme ce raisonnement *à priori*. Examinez les fresques de Masolino, de Masaccio, de Paolo Uccello, d'Andrea del Castagno : vous n'y trouverez rien, ni dans les types, ni dans les costumes, ni dans les attitudes, ni dans l'arrangement général, qui sente l'antiquité. Dans ce puissant effort le naturalisme a tout fait. Et cependant ces maîtres n'ignoraient pas l'antiquité, tant s'en faut; je suis en mesure d'en faire une démonstration d'une rigueur mathématique : dans la *Crucifixion* ou *Trinité* peinte par Masaccio à Santa-Maria Novella, l'encadrement architectural rappelle de la façon la plus frappante les modèles romains et les leçons de Brunellesco. Les pilastres corinthiens et les colonnes ioniques, qui supportent l'arcade à caissons sous laquelle se passe la scène, les deux médaillons à palmettes qui la décorent, la frise, l'architrave et la corniche qui la surmontent, tout est irréprochable comme proportions aussi bien que comme ordonnance[1]. Mêmes préoccupations chez Masolino, dans le *Festin d'Hérode*, peint au Baptistère de Castiglione d'Olona, entre 1428 et 1435 : le maître y a donné pour supports aux édifices soit des colonnes ioniques, soit des colonnes corinthiennes. A Rome, les fresques de la basilique de Saint-Clément, tour à tour attribuées à Masolino et à Masaccio, nous montrent, dans la composition qui représente sainte Catherine prêchant la destruction des idoles, l'intérieur d'un édifice qui offre des analogies saisissantes avec le Panthéon, et sur une colonne une statue nue de déesse, Vénus peut-être. Dans les fresques d'Andrea del Castagno, le plus fougueux des réalistes florentins, sans en excepter Paolo Uccello, l'emploi des motifs d'architecture antiques est une règle qui ne souffre pas d'exceptions. Exemples, *la Cène* du

1. Voy. *les Précurseurs de la Renaissance*, p. 96 et suiv.



Le Festin d'Hérode. Fresque de Masolino a Castiglione d'Olona.

couvent de Sant' Apollonia; la *Crucifixion*, à l'hôpital de Santa Maria Nuova; les *Portraits d'hommes et de femmes célèbres*, au Bargello.

Voilà donc une loi bien établie : dès ses débuts, la peinture florentine renaissante s'imposa de reproduire l'ornementation romaine : oves, guirlandes, banderoles, cornes d'abondance, pilastres, grecques, rosaces, godrons, statues placées dans des niches, bustes se détachant sur un fond rayonné[1]. Le tour des figures ne viendra que longtemps plus tard.

Prenons maintenant les coryphées du second âge, et tout d'abord Piero della Francesca, esprit libre et primesautier par excellence. Partout, dans ses fresques d'Arezzo (*Annonciation*, dans l'église Saint-François; *Entrevue de la reine de Saba et de Salomon*, dans la même église; *Sainte Marie-Madeleine*, à la cathédrale), partout où l'architecture intervient, elle procède des modèles antiques; il en est de même de la fresque du temple des Malatesta, à Rimini, représentant Sigismond agenouillé devant le saint qui porte le même nom.

Nous attachons-nous aux champions de l'École mystique, aux plus rigoureux observateurs de l'iconographie chrétienne, nous trouvons ici encore un fonds d'éléments profanes. Je surprendrai plus d'un lecteur en rangeant le bienheureux Jean de Fiesole, le peintre angélique, séraphique, parmi les sectateurs de l'antiquité. Et cependant, quelque paradoxale que semble une telle assertion, de nombreux arguments, des arguments irréfragables, viennent la corroborer. C'est à Rome, devant ces ruines éblouissantes, que l'esprit du pieux peintre dominicain s'ouvrit à l'admiration du monde païen. Les fresques dont il orna la chapelle du pape Nicolas V, au Vatican, nous permettent de le prendre en flagrant délit : tantôt il place au-dessus d'un tribunal l'aigle romaine de bronze au milieu d'une couronne de laurier; tantôt il drape à la romaine l'empereur Decius, et lui met en main un sceptre se terminant par la statuette d'une divinité[2]. Du moins dans ces détails d'architecture et de costume Fra Angelico avait-il pour excuse la recherche de la couleur locale. Mais si nous considérons les proportions des édifices, des draperies et jusqu'aux types des figures, partout nous découvrons des traces palpables de la complaisance avec laquelle le peintre de Fiesole a regardé les modèles du paganisme. Les mêmes réminiscences apparaissent dans le curieux tableau de Munich, *Saint Cosme et saint Damien devant le juge Lysia*. Ne l'en blâmons pas : son évolution nous prouve que ce noble génie est allé progressant, montant toujours; après avoir été l'interprète le plus pur du christianisme, il a fait un pas de plus, et comme son protecteur, le pape Nicolas V, il s'est efforcé d'unir les conquêtes de deux civilisations.

1. Les fresques des San Severino à Urbin (1416) nous montrent, sur la frise du portique qui abrite Zaccharie, trois figures à mi-corps s'enlevant sur un fond de coquillage, comme les *imagines clypeatæ* des anciens. Les modèles antiques avaient donc pénétré jusqu'au fond des Romagnes, jusqu'au fond de l'Ombrie !

2. *Les Précurseurs de la Renaissance*, p. 101, 103.

Si nous remontons vers le Nord, ces préoccupations éclatent avec tout autant de force. Considérons l'œuvre de l'artiste en qui s'incarne le plus brillamment le réalisme lombard, Victor Pisanello de Vérone, à la fois célèbre comme peintre et comme médailleur. Et tout d'abord le fait même d'être revenu le premier à l'imitation des médailles romaines ne prouve-t-il pas à quel point ce maître avait étudié l'antiquité[1] ! Mais il y a plus : à tout instant



Saint Cosme et saint Damien devant le juge Lysia.
Tableau de Fra Angelico. (Pinacothèque de Munich.)

Pisanello s'évertue à copier quelque marbre grec ou romain : ici un des Dioscures de Monte Cavallo (Bibliothèque Ambrosienne, à Milan), là une scène mythologique (Musée du Louvre), ou encore une divinité couchée, un Éros, des femmes plus ou moins vêtues (Musée de Berlin).

Je dois ajouter que dans les compositions de Pisanello l'encadrement ne procède pas de l'antique, comme chez ses émules toscans : il affectionne les édifices gothiques, aux silhouettes pittoresques, noyés dans un beau paysage. A cet égard l'influence des réalistes flamands l'emporte chez lui sur celle des anciens. Il ne montre pas moins d'indépendance dans ses costumes, ses types

1. Un dessin de Pisanello (collection His de la Salle, au Louvre) nous montre le profil de l'impératrice Faustine encadré dans une arcade ogivale (!).

et ses attitudes. L'antique, pour nous résumer, a tenté sa curiosité, il n'a pas influencé son style.

Ce qui chez Pisanello n'était qu'une fantaisie plus ou moins éphémère, devint une règle, une loi, une fatalité chez ses quasi-compatriotes, les peintres de l'École de Padoue, Francesco Squarcione, Gregorio Schiavone, Jacopo Bellini, Andrea Mantegna et leurs imitateurs. Ces maîtres sont les premiers en date qui se soient astreints à une imitation méthodique et rigoureuse de l'antiquité, telle que leur permettaient de la connaître soit les monuments d'architecture, soit les marbres. Il ne leur suffit plus de produire des personnages sous le masque antique, leur prêtant le type, le costume, les attributs, les attitudes des Romains d'autrefois, les plaçant dans un milieu qu'ils ont réussi à restituer à force d'érudition : s'il ne tenait qu'à eux, ils ne traiteraient que des sujets consacrés par la littérature classique. C'est à peine si de loin en loin brille quelque éclair de réalisme.

Ces efforts, quelque exclusifs qu'ils aient été, ont eu pour résultat de hâter la maturation de la peinture italienne. Mantegna est le premier artiste avant Raphaël qui ait réussi à composer un tableau d'après toutes les règles de l'art, disposant en virtuose consommé des artifices de la physionomie, de la draperie, de l'expression dramatique, de l'ordonnance.

Dès lors tout peintre se sentant quelque ambition et quelque fierté d'âme devait éprouver le besoin de rompre avec le style bâtard, dernier vestige du moyen âge. En dehors du cercle d'action de Mantegna, nous trouvons cette même prédilection pour les ornements antiques chez Vincenzo Foppa, l'habile peintre de Brescia; dans la Madone du Musée de Brera, l'arcade qui encadre les personnages est ornée d'une voûte à caissons, d'oves, de masques et — ce dernier détail achève de montrer le parti pris du peintre — de deux médaillons contenant des têtes d'empereurs.

Transportons-nous maintenant à Venise, au milieu d'une École naturaliste s'il en fut : ici encore cette civilisation radieuse impose son empire. Antonello de Messine, le fougueux imitateur des Flamands, drape à l'antique (toge nouée sur l'épaule gauche, tandis que l'épaule droite est découverte) et couronne du laurier traditionnel le poète dont il nous a conservé l'image dans le superbe portrait du Musée municipal de Milan. Dans un autre ouvrage, une fresque peinte en 1490 pour l'église Saint-Nicolas de Venise, Antonello représente deux soldats armés à l'antique, « due armati all'antica ». Jean et Gentil Bellin, Carpaccio, Cima da Conegliano, n'ont pas moins à compter avec ces réminiscences, qu'ils subissaient à leur insu, parfois malgré eux.

Chez les enlumineurs de manuscrits l'ornementation joue un rôle plus prépondérant que chez les peintres; aussi, par une conséquence qu'il était facile de prévoir, les éléments antiques dominent-ils chez eux. On s'attache surtout à reproduire les chefs-d'œuvre de la gravure en médailles ou de la glyptique des anciens, notamment les bustes en profil se détachant en blanc sur un fond noir,



Combat de dieux marins. Fac-similé de l'estampe de Mantegna.

à la façon des camées. Ces réminiscences font d'abord leur apparition dans les manuscrits des Médicis (Bibliothèque Laurentienne et Bibliothèque Nationale de Florence); ils passent ensuite dans ceux des souverains de Naples, du duc d'Urbin, des Sforza, de Mathias Corvin[1].

Un de ces derniers, enluminé par Attavante, nous offre, outre la reproduction de la fameuse intaille des Médicis, *Apollon et Marsyas*, une frise composée de *Tritons* (peut-être inspirée par la gravure de Mantegna), une *Scène de Triomphe* avec des prisonniers barbares les mains liées derrière le dos, des médailles d'empereurs, des camées, etc. Un livre de prières lombard, enluminé entre les années 1460 et 1470, à la Bibliothèque Bodléienne d'Oxford, est également enrichi de camées et de médailles. Il en est de même d'un manuscrit de saint Jérôme, entré au Cabinet des Estampes de Berlin, avec la collection Hamilton.



Portrait de poète costumé à l'antique, par Antonello de Messine.
(Musée municipal de Milan.)

Au moment de conclure, essayons d'embrasser d'un coup d'œil les influences multiples qui ont donné à la Renaissance sa raison d'être, et qui n'ont pas cessé, depuis lors, de peser sur les destinées de l'art moderne. C'est d'abord l'abondance d'idées plastiques qui constituait l'essence du polythéisme, de ces idées qui, interprétées par le génie hellénique, ont revêtu un cachet de souveraine clarté et de souveraine distinction; puis le culte de la forme se traduisant par la recherche de la pureté dans les contours, de la beauté dans les visages, de la pondération et de l'harmonie dans les moindres détails; l'étude du corps nu substituée à celle de modes essentiellement éphémères; l'élévation du sentiment moral jointe à la recherche de la perfection physique; enfin et surtout cette

1. *Les Précurseurs de la Renaissance*, p. 156 et 157. — *La Renaissance au temps de Charles VIII*, p. 186-198.



St Jérôme dans sa cellule. D'après une miniature de l'École véronaise exécutée entre 1470 et 1480.
(Cabinet des Estampes de Berlin.)

poursuite d'un idéal commun à toute l'humanité, cet idéal absolu destiné à remplacer les conventions locales et à unir tous les peuples dans une même admiration.

C'est en s'attachant aux belles lignes, à l'harmonie du coloris, à tout ce qui éveille l'idée de la beauté et de la perfection, que les Italiens de la Renaissance ont conquis dans l'histoire des arts le premier rang immédiatement après les Grecs.

Les détracteurs de la Renaissance, il est vrai, n'ont vu en elle qu'un écho affaibli de l'antiquité. Sans doute ce reproche est fondé pour la littérature pseudo-classique et, dans une certaine mesure aussi, pour l'architecture et la sculpture. Les modèles laissés par les anciens sont d'une supériorité tellement écrasante, que le génie d'un Brunellesco, d'un Donatello, d'un Ghiberti ne saurait les faire oublier. Seul Michel-Ange a pu reprendre la lutte sans trop d'inégalité. Mais pour la peinture, la gravure, les arts décoratifs, la Renaissance recouvre tous ses avantages. Ce qui nous a été conservé de la peinture antique, à l'exception de la *Bataille d'Arbelles*, la fameuse mosaïque du Musée de Naples, ne saurait se mesurer avec les créations d'un Masaccio, d'un Gozzoli, d'un Ghirlandajo, et encore excluons-nous ici, de propos délibéré, les chefs-d'œuvre de Léonard, de Michel-Ange, de Raphaël, pour nous confiner dans le domaine du quinzième siècle.

Ne retenons que ce dernier trait, et attachons-nous uniquement à cette supériorité de la peinture moderne, si propre à redonner du courage après tant d'exemples d'imitation servile. N'y trouvons-nous pas une démonstration éclatante, à savoir que l'influence antique s'est surtout montrée féconde là où elle a rencontré des artistes indépendants, disposés à se l'assimiler avec discernement, mais non à la subir aveuglément; là où elle a surexcité, par une sorte de discussion latente, les facultés critiques; là où préexistaient la sincérité, l'émotion et l'initiative! En d'autres termes, l'antique, ce n'est pas la formule qui dispense à tout jamais d'inventer, le modèle qu'il n'y a qu'à recopier indéfiniment; c'est un guide qui ne conduit au but que les esprits assez vigoureux pour chercher à la rigueur leur chemin eux-mêmes, comme Dante l'a fait en compagnie de Virgile; c'est, pour employer l'ingénieuse définition de Quatremère de Quincy, « le miroir qui aide à mieux voir la nature »; bref, pour dire le fond de ma pensée, l'antique n'a inspiré de chefs-d'œuvre qu'en s'alliant à une forte dose de réalisme.

La prépondérance des éléments antiques ne doit pas nous faire perdre de vue la richesse de l'héritage laissé à la Renaissance par le moyen âge, je veux dire par la tradition chrétienne. Le moyen âge a transmis au quinzième siècle, outre un style d'architecture qui s'est maintenu longtemps encore à côté du style classique, l'ensemble des règles qui constituent l'iconographie sacrée, et pour montrer par un chiffre, par un simple chiffre, toute l'importance de cette succession,

je rappellerai qu'au quinzième siècle les sujets religieux sont par rapport aux sujets antiques peut-être dans la proportion de vingt à un.

Quel que soit l'antagonisme entre l'antiquité et le moyen âge, je réunirai donc dans un même chapitre l'étude des emprunts que la Renaissance a faits à l'une et à l'autre de ces civilisations. Ces emprunts, en effet, se distinguent avant tout par leur caractère rétrospectif, leur caractère traditionnel, et servent ainsi, malgré leur dissemblance, d'antithèse aux tendances réalistes proprement dites.



Interprétation d'un sujet antique au xve siècle : Mercure. Bas-relief d'Agostino di Duccio. (Temple des Malatesta à Rimini.)

Si pendant le quinzième siècle ce cycle d'idées est resté stationnaire, les mœurs publiques, par contre, ont singulièrement changé. Au moyen âge, l'excès de vitalité s'était traduit par des luttes sanglantes de ville à ville, de citoyen à citoyen ; à l'époque à laquelle nous sommes arrivés, cette humeur belliqueuse, pour n'avoir pas précisément fait place à des sentiments pacifiques, a du moins perdu la sauvagerie d'autrefois : à l'intérieur, c'est à coups de bulletins de vote et non plus à coups d'épée que les partis se disputent le pouvoir ; à l'extérieur, ce sont des mercenaires, et non plus de fiers et ardents citoyens transformés en soldats, qui soutiennent l'effort du combat. Un pas encore, et l'Italie, qui a si vaillamment résisté aux étrangers pendant tout le moyen âge, sera la nation la plus efféminée de l'Europe. Il ne pouvait en être autrement, d'une part après cette dépense d'énergie prodigieuse, de l'autre après les progrès si enviables de la prospérité publique.

Il semblerait donc que l'art dût revêtir une forme absolument nouvelle et que les productions du quinzième siècle dussent présenter le contraste le plus frappant avec celles de l'ère précédente.

Mais ici intervient un facteur qu'il faut bien se garder de perdre de vue. Après comme avant, le sentiment religieux continue à inspirer l'immense majorité des œuvres d'art. Voilà donc du coup la tradition renouée et les influences politiques réduites à leur plus simple expression. Ainsi également s'explique comment l'art italien a pu pendant le quinzième et le seizième siècle progresser

sans cesse et atteindre à son apogée, malgré la déchéance politique du pays.

Pour montrer la force du lien qui rattachait l'art à la religion pendant le quinzième siècle, j'analyserai un singulier contrat conclu à Gubbio en 1471 : Un juif avait acheté une maison dans laquelle se trouvait une fresque représentant la Vierge et deux saints. Grand embarras! Laissera-t-on ces images pieuses dans la demeure d'un réprouvé? Ce serait un sacrilège, et ce n'en serait pas un moins grand que d'autoriser le juif à les détruire lui-même. Après une longue consultation théologique et l'approbation de l'autorité épiscopale, le peintre Giacomo di Bedo, de Gubbio, fut chargé d'effacer la fresque et d'en repeindre une autre, de tout point semblable, aux frais du juif naturellement, dans l'oratoire de Santa Maria dei Bianchi[1].

Pendant sa première évolution la Renaissance s'était habituée, sans trop de peine, à incarner dans une figure humaine, à l'instar des anciens, jusqu'aux idées et aux sentiments les plus subtils, en un mot à faire de l'allégorie à outrance. Mais elle n'entendait nullement, sollicitée qu'elle était sans cesse par son penchant au réalisme, elle n'entendait nullement ne faire que de l'art symbolique. Le symbolisme qui caractérise l'art chrétien primitif et l'art du moyen âge, aussi bien d'ailleurs que l'art païen, cette tendance à se servir d'allusions plus ou moins transparentes, au lieu d'exposer les faits purement et simplement, ce besoin de transporter les événements et les personnages dans un milieu de convention, bien plus, de les résumer en quelques signes graphiques (le monogramme du Christ, la colombe, l'agneau, une main émergeant des nuages pour représenter le Père Éternel, un mur crénelé comme image de la Jérusalem céleste, etc.), en un mot tous ces vestiges d'une civilisation hiératique, disparurent rapidement, entraînant avec eux le laborieux échafaudage de l'iconographie sacrée. L'art du quinzième siècle a pour trait distinctif l'horreur de l'abstraction; s'attachant à observer plutôt qu'à inventer, il veut des faits, un récit circonstancié, que les acteurs choisis parmi les contemporains et revêtus du costume du temps rendent plus saisissant encore, en attendant que le drame, par une loi fatale, succède à l'épopée, comme dans les littératures primitives, le drame qui pendant cette première période compte à peine deux ou trois interprètes, Donatello, Mantegna, peut-être aussi Filippino Lippi. C'en est fait de la contention d'esprit propre aux siècles antérieurs : les idées ont pris le tour le plus facile et le plus riant. Aux grandes compositions synthétiques de l'ère précédente, le *Triomphe de la Chasteté* et le *Triomphe de la Pauvreté*, peints par Giotto sur les voûtes de la basilique d'Assise, l'*Église militante*, qui occupe une des parois de la chapelle des Espagnols à Sainte-Marie Nouvelle, le *Bon Gouvernement*, qu'Ambrogio Lorenzetti célébra dans le palais public de Sienne, à toutes ces allégories si fortes et si éloquentes, font

1. Gualandi, *Memorie originali italiani risguardanti le belle arti;* 4e série, p. 51-53. Bologne, 1843.

place des narrations de plus en plus pittoresques, avec mille épisodes amusants, déroulant en quelque vingt ou trente fresques monumentales, comme au Campo Santo de Pise, les hauts faits du peuple d'Israël ou les miracles des Saints. Les *Jugements derniers* eux-mêmes, ces pages sombres et puissantes dans lesquelles chaque génération faisait son examen de conscience, ont perdu leur faveur.

Au siècle suivant seulement, le symbolisme tentera un retour offensif avec



Le Triomphe de l'Amour, d'après Pétrarque.
Fragment d'nn meuble peint par Matteo de' Pasti (Musée des Offices.)

Signorelli, Michel-Ange et Raphaël, dignes héritiers en ceci des puissants artistes du moyen âge.

En thèse générale, le désir de donner plus de vérité à un personnage, de réaliser quelque bel effet de perspective ou de clair-obscur, de fixer sur la toile un paysage pittoresque, des fleurs brillantes, quelque animal gracieux, un oiseau, un lévrier, en un mot les fantaisies purement artistiques, relèguent sans cesse à l'arrière-plan les préoccupations dogmatiques et didactiques, les compositions littéraires proprement dites, dans le genre de celles de l'École de Bologne et du Poussin. L'art pour l'art, voilà au fond la devise des quattrocentistes.

Signalons, parmi les réminiscences, les *Vertus théologales* et les *Vertus cardinales* (tombeau du pape Jean XXIII par Donatello), les *Sciences* (bas-reliefs

de Lucas della Robbia, au campanile de Florence, tombeau du pape Sixte IV par Pollajuolo), etc.

Par contre, toute la mythologie bâtarde issue du *Roman de la Rose*, *Bon Vouloir*, *Souci*, *Bel Accueil*, *Courtoisie*, *Félonie*, etc., fut rigoureusement écartée; disons plutôt qu'elle n'avait jamais pris racine en Italie.

Quelques artistes essayèrent, il est vrai, de créer de toutes pièces une symbolique nouvelle, mais ils le firent plutôt par ignorance que par indépendance. A Rimini et à Pérouse, Agostino di Duccio, l'habile et profane sculpteur du temple de Saint-François et de l'oratoire de Saint-Bernardin, entreprit d'inventer des symboles et des attributs. Dans ses signes du Zodiaque, il représenta le Verseau (d'après M. Yriarte : Éole) sous forme de pontonnier traversant un paysage à moitié inondé; Vénus sur un char traîné, non par des colombes, mais par des cygnes; la Tempérance tenant un frein; la Pauvreté en chemise, les mains jointes, tiraillée par un enfant et mordue par un chien. Jean Bellin, dans une série de tableaux aujourd'hui conservés à l'Académie de Venise, poursuivit une chimère de même nature : la Médisance est pour lui un homme sortant d'un coquillage porté par deux jeunes gens; la Fortune, moitié femme et moitié oiseau, a les yeux bandés; ses pieds armés de serres et couverts de plumes posent sur deux globes; elle tient une aiguière dans chaque main. Mais l'embarras du brave maître vénitien éclate à tout instant.



Spécimen des illustrations d'une édition de Dante au xve siècle. (Venise, 1491.)

En pareille matière, la difficulté consiste d'ailleurs, non pas à inventer des attributs nouveaux, mais bien à les faire accepter. Ainsi seulement, par cette consécration qui est parfois l'œuvre du hasard, et non le privilège de la supériorité du talent, les idées prennent racine et deviennent viables.

Quoique les artistes de l'antiquité n'eussent pas pour les images de la mort une répulsion aussi vive que l'a soutenu Lessing dans une dissertation

célèbre[1], c'est de l'art du moyen âge, et non de l'art classique, que procèdent les illustrations, d'ailleurs de plus en plus rares, de ce cycle funèbre. Les *Danses macabres*[2], si populaires de ce côté-ci des Alpes, firent à peine leur apparition en Italie; on n'en connaît guère qu'une demi-douzaine d'interprétations. Le *Dit des Trois morts et des Trois vifs* ne tenta que le pinceau des auteurs de la fresque de Subiaco et de la fresque du Campo Santo de Pise (faussement attribuée à Orcagna). Par contre, les *Triomphes de la Mort* (toujours cette idée si foncièrement romaine du triomphe!) firent une fortune brillante dans l'art de la Première Renaissance, formulés comme ils l'avaient été par le génie de Pétrarque, qui leur avait donné place dans ses *Trionfi*.



Frontispice du *Décaméron* de Boccace. (Fragment.)
Fac-similé d'une gravure vénitienne de 1492.

En résumé, c'est sous forme de représentations directes, dépourvues de tout caractère symbolique, que ces graves et salutaires leçons trouvèrent le plus d'accueil dans l'art italien. Les têtes de mort figurent sur un grand nombre de monuments, depuis la *Descente de Croix* de Nicolas de Pise jusqu'au mausolée du cardinal de Portugal, par Antonio Rossellino, jusqu'à la médaille de Boldu; les squelettes font leur apparition dans les fresques de Giotto à Assise[3], pour se répandre de là dans une infinité d'œuvres d'art.

Enfin, c'est aux grands poètes du moyen âge, et à eux principalement, à Dante, à Pétrarque, à Boccace, non aux poétastres du quinzième siècle, que les Primitifs demandèrent des inspirations.

Une *canzona* de Pétrarque, telle que l'admirable prosopopée de Rome et de

1. Ce fait vient d'être mis en lumière avec autant d'érudition que de sagacité par Mme la comtesse Caetani-Lovatelli, dans un volume d'une rare élégance : *Thanatos*. Rome, typ. de l'Académie des Lincei. 1888.

2. Ces représentations font l'objet d'une intéressante monographie due à M. Vigo : *le Danze macabre in Italia*. Livourne; 1878. Cf. *la Renaissance au temps de Charles VIII*, p. 152 et suiv. M. Vigo annonce une nouvelle édition, entièrement refondue, de son travail.

3. Thode, *Franz von Assisi*, p. 515.

Rienzi (« Spirto gentil »), ou encore ses *Trionfi*, les sombres invectives ou visions de Dante, voilà de quoi enflammer le cœur et l'imagination du peintre. Aussi est-ce à ces deux coryphées de la poésie italienne que les quattrocentistes font sans cesse appel. Une centaine peut-être de sculpteurs, de peintres, de tapissiers, de brodeurs, de miniaturistes, de graveurs, entreprirent d'illustrer les *Triomphes* de Pétrarque[1]. Quant à la *Divine Comédie*, elle compta pour interprètes, outre les dessinateurs des éditions de Florence, de Brescia, de Venise, des maîtres de la valeur de Fra Angelico, de Botticelli, de Signorelli, de Baccio Baldini[2].

On voit par ces quelques exemples combien sont variés, pour ne pas dire complexes, les facteurs qui ont rendu l'art du quattrocento si vivant et si savoureux.

1. Voy. *la Renaissance au temps de Charles VIII*, p. 149-152, et les *Études sur les Triomphes de Pétrarque* par M. le duc de Rivoli (Paris, Gazette des Beaux-Arts, 1887). — Il est à peine nécessaire de rappeler, au sujet de Pétrarque, les études si attachantes de M. Mézières, de M. L. Geiger, de M. de Nolhac, ainsi que le travail si délicat de M. Gebhart, *les Origines de la Renaissance en Italie;* Paris, 1879.

2. Passavant, *le Peintre graveur*, t. V, p. 43, 44.



Cérès. — Fac-similé d'une gravure du *Songe de Polyphile* (1499).



Saint Éloi ferrant un cheval. Bas-relief de Nanni di Banco. Florence, église Or San Michele.

CHAPITRE III

LE RÉALISME. — PREMIÈRES TENTATIVES CHEZ LES SCULPTEURS DE L'ÉCOLE DE PISE ET CHEZ GIOTTO. — LES DÉBUTS DU PAYSAGE. — LES AUXILIAIRES DU RÉALISME AU QUINZIÈME SIÈCLE. — LA PERSPECTIVE. — L'ANATOMIE.

En regard de la tradition sous toutes ses formes, en regard de l'expérience accumulée par les ancêtres, qu'ils aient eu pour patrie la Grèce ou les pays du Nord, et transmise par eux à l'état de dogmes, en regard des modèles que l'on imite, des formules et des canons que l'on applique, il faut placer le réalisme ou naturalisme, c'est-à-dire l'étude de la nature vivante et de la société contemporaine, l'effort individuel de tout artiste doué de quelque initiative, le levain en un mot qui doit introduire la vie dans les enseignements classiques. Jusqu'à ces dernières années ce facteur de l'art du quinzième siècle a été complètement passé sous silence dans l'histoire des quattrocentistes, et ce ne sera pas trop d'un chapitre ou deux pour lui restituer la place à laquelle il a droit.

Pour découvrir les origines du réalisme dans l'art italien, il nous faut remonter, comme nous l'avons fait pour la tradition classique, au moyen âge proprement dit.

Le style roman, style conservateur s'il en fut, était aussi réfractaire à l'étude de la nature ou de la vie, que favorable au maintien de la tradition classique. L'abstraction, avec ses qualités et ses défauts, avec ses combinaisons fondées sur la raison pure, on serait tenté de dire sur la géométrie, n'en formait-elle pas la base? L'idéal de ses représentants ne consistait-il pas à rendre leurs figures aussi impersonnelles que possible, à mettre partout le symbolisme à la place de récits vivants et dramatiques? En Italie, l'influence de ces doctrines fut particulièrement désastreuse pour la sculpture : rien ne saurait donner une idée de son abaissement : tout sentiment de la forme humaine a disparu des bas-reliefs informes qui s'appellent l'ambon de Saint-Léonard de Florence, les portes de bronze de la cathédrale de Pise, la *Porta Romana* de Milan.

Assurément, les sculpteurs et les peintres de l'époque romane avaient essayé plus d'une fois de mettre de l'animation, soit dans les récits de l'histoire contemporaine (telle est la fameuse broderie de Bayeux, du onzième siècle, représentant la *Conquête de l'Angleterre par les Normands*), soit dans les scènes de l'histoire sainte; exemples : la *Construction de l'arche*, ou encore le *Voyage d'Éléazar*, dans les mosaïques de la cathédrale de Montréal en Sicile (douzième siècle). Nous y voyons à tour de rôle des soldats en costume du temps, des charpentiers travaillant avec acharnement, des animaux de toute sorte, depuis les brebis jusqu'aux chameaux. Mais tout s'y borne à l'intention. La structure des figures trahit une ignorance complète des règles les plus élémentaires du dessin; leurs gestes, un manque absolu d'observation. Et puis que de conventions arbitraires! Noé debout est plus grand que l'arche destinée à l'abriter; le bélier et le cheval ont la même taille, et ainsi de suite.

Le réalisme ou naturalisme, on pourrait aussi dire le besoin de précision, car ce qui distingue les réalistes ou naturalistes, c'est le désir de pénétrer plus profondément dans la caractéristique des hommes et des choses, ce principe fécond, appelé périodiquement à renouveler la littérature et l'art, s'est affirmé pour la première fois dans la poésie italienne avec la génération à laquelle appartenaient Dante, Pétrarque, Boccace, Fazio degli Uberti; dans la sculpture italienne, ses plus anciens champions sont Nicolas de Pise et surtout son fils Jean de Pise; dans la peinture, Giotto, dont Politien a si bien mis en lumière le rôle en lui faisant dire : Je suis celui par qui la nature éteinte ressuscita,

Ille ego sum per quem natura extincta revixit.

Retrouver la nature cachée sous les conventions des artistes romans, ou mieux la nature que leur ignorance les empêchait de reproduire, telle a été en effet la mission de ce grand affranchissseur.

Nicolas de Pise, le thaumaturge qui d'un coup de baguette ressuscita l'anti-

quité romaine et par là rendit aux types, aux draperies, à la composition, la noblesse qui leur avait si longtemps fait défaut en Italie, Nicolas de Pise devina également, par une intuition de génie, la nature, si longtemps cachée aux yeux de ses prédécesseurs, aux yeux de ces sculpteurs misérables qui avaient nom Gruamons, Biduinus, Bonnanus et « tutti quanti ». Ainsi, cette Renaissance du treizième siècle nous offre le double caractère qui distingue la Renaissance du quinzième siècle, l'étude de l'antique d'une part, celle de la nature de l'autre.

Quoique la gravité soit la qualité maîtresse de Nicolas de Pise, et que ce grand artiste s'attache avant tout à mettre de la noblesse dans ses figures, de la pondération dans ses groupes, son œil s'ouvre à tout instant sur les phéno mènes de la vie réelle, et son ciseau interprète avec une rare vivacité jusqu'aux motifs les plus naïfs ou les plus familiers.

Prenons le paysage : ce n'est encore qu'un embryon, mais comme on sent bien déjà le désir de donner de la profondeur à la composition, et de marquer les différents plans, au moyen d'arbres et de monticules! Mêmes progrès dans l'étude de la nature animée. On nous affirme que Nicolas de Pise a emprunté à des modèles classiques les chevaux si fringants qui servent de monture aux rois mages, ces chevaux qui hennissent ou se cabrent, ainsi que le cheval qui s'abat et jette son cavalier à terre dans un des bas-reliefs de la châsse de saint Dominique à Bologne, sculptée en collaboration avec Fra Guglielmo d'Agnello[1]. Mais j'ai peine à le croire, tant il y a de spontanéité dans ces figures. Les lévriers pleins de feu, les moutons qui broutent, et ce bélier qui d'une de ses jambes de derrière se gratte le front (motif que Nicolas a répété dans la chaire de Sienne) : autant d'emprunts faits à la nature. Admirons encore la fidélité avec laquelle le maître a représenté le bouc qui lève la tête (même compartiment) : Pisanello, à un siècle et demi de là, n'eût pas mieux fait.

Vis-à-vis de la figure humaine, Nicolas, gêné par les souvenirs classiques, montre moins d'originalité : les visages ont quelque chose d'impersonnel, le mouvement et les draperies souvent quelque chose de compassé. Cependant, à l'occasion, le chef de l'École de Pise sait inventer des attitudes qui témoignent d'études assidues d'après le modèle vivant. Tel est saint Nicodème qui, dans la *Descente de croix* du dôme de Lucques, reçoit dans ses bras le cadavre du supplicié : par l'aisance et le naturel de la pose, par l'ampleur des formes, ce morceau est à lui seul toute une révolution dans l'art statuaire. Le cadavre qui s'affaisse montre lui aussi, malgré la lourdeur des extrémités, un réalisme de bon aloi. Et quelle douleur dans le saint Jean dont la bouche est comme tordue par un rictus, dans la Vierge dont le corps est littéralement brisé!

1. Cicognara, *Storia della Scultura*, t. III, p. 182, 183. — Weizaecker, dans l'*Annuaire des Musées de Berlin;* 1886, p. 47.

Le *Massacre des Innocents*, à la cathédrale de Sienne, nous révèle la même force d'observation et le même pathétique : cette femme qui regarde, les yeux hagards, le cadavre de son enfant, cette autre qui se tord les cheveux, sont déjà d'un dramaturge consommé. Jean de Pise, le fils de Nicolas, a très certainement assisté son père dans l'exécution de ces bas-reliefs. C'est aussi dans la chaire de Sienne que paraît pour la première fois un motif touchant dont les trecentistes et les quattrocentistes ont tiré le plus brillant parti : l'aîné des rois mages baisant le pied de l'Enfant Jésus [1].

Jean de Pise est plutôt un dramaturge à outrance qu'un naturaliste : la recherche du mouvement tient lieu chez lui d'observation et de sincérité; son agitation va jusqu'à empêcher sa pensée de se fixer sur les êtres ou les choses. Au point de vue de la forme, l'influence de ce maître inégal, heurté, violent, déclamatoire, ne pouvait qu'être dangereuse dans un moment où l'art italien avait besoin avant tout de se recueillir et d'apprendre. Mais si nous nous attachons à l'expression, cet audacieux, cet insensé, ce traître à l'art italien, comme l'a si bien appelé M. Courajod, a été, il n'est point permis d'en douter, le véritable précurseur de Giotto, et ce sera là son plus beau titre de gloire.

Les leçons de nos sculpteurs gothiques n'ont pas été étrangères à l'évolution du style de Jean de Pise. Vasari affirme que ce maître utilisa les services d'un certain nombre d'ouvriers allemands [2]; il ajoute que ceux-ci devinrent si habiles sous sa direction, que le pape Boniface VIII les appela auprès de lui (le pontife les envoya en dernier lieu à Orvieto). Et de fait nous trouvons dans les comptes de la construction de la cathédrale d'Orvieto, entre 1290 et 1300, un artiste nommé Alemano et un autre nommé Roland de Bruges.

Ce que Nicolas de Pise et ses disciples avaient fait pour la sculpture, ou plus exactement pour le bas-relief, — car c'est là leur procédé favori, — Giotto l'entreprit pour la peinture, mais avec infiniment plus d'ampleur, de liberté et de puissance. Sa gloire à lui, c'est d'avoir retrouvé le secret du geste qui donne à la figure son expression, le geste tour à tour familier, tendre ou pathétique. Nul parmi les peintres modernes n'a poussé plus loin la science de la mimique, — quelles que soient encore les lacunes du style; — la tendresse de sainte Anne appuyant sa main sur la joue de saint Joachim, le désespoir de Rachel à qui l'on a arraché ses enfants, la gratitude sans bornes des sœurs de Lazare se prosternant devant celui qui a rappelé leur frère à la vie, ou encore l'élan des bienheureux courant vers la Jérusalem céleste : que de sentiments rendus en traits ineffables!

Giotto ne réalisa toutefois que la moitié de sa tâche : pour porter à sa perfection la représentation de la figure humaine, il restait à faire à peu près autant

1. Thode, *Franz von Assisi*, p. 432.
2. T. I, p. 312. Cf. les *Mélanges... publiés par l'École française de Rome;* 1881, p. 117.

que le fondateur de l'École florentine avait fait lui-même. Incomparable lorsqu'il s'agissait de donner à un personnage la majesté ou l'éloquence, il se voyait réduit, vis-à-vis des conditions techniques de son art, — physionomie, anatomie, proportions, — à escamoter une bonne partie du programme : d'ordinaire ses têtes paraissent découpées dans des blocs de bois, tant il y a de raideur dans ces visages encore impersonnels, avec leurs mâchoires carrées, leurs yeux en amande, leur nez et leurs lèvres rectilignes.

Que d'autres lacunes encore! Croirait-on que le secret de représenter l'enfance fut une des dernières conquêtes de l'art! Si chez les sculpteurs de l'École pisane les enfants ont une certaine ampleur et une certaine vivacité, chez Giotto ils se distinguent par leur extrême gaucherie; figurez-vous des hommes ou des femmes en miniature, avec un air vieillot, sans l'expression, sans les gestes, sans même le costume, qui caractérisent cet âge fortuné.



Types de Nubiens.
D'après Giotto.
(Santa Croce à Florence.)

L'esprit de routine qui éclate notamment dans les types de la Vierge et de l'Enfant Jésus (par exemple dans le tableau du Musée de Brera) jure avec l'insatiable curiosité dont Giotto donna ailleurs tant de preuves : le peintre florentin s'intéressait même aux habitants ou aux productions des contrées les plus éloignées. C'est ainsi que la suite des rois mages, dans la basilique d'Assise, se compose de magnifiques spécimens de la race mongole, au nez écrasé, au teint jaune, aux cheveux d'un noir de jais. Trois chameaux bridés et muselés, d'après toutes les règles de l'art, complètent ce joli petit tableau ethnographique. Mêmes qualités dans les Nubiens de l'église Santa Croce.

Pas plus que Nicolas de Pise et ses disciples, Giotto, gêné peut-être par des scrupules religieux, ne semble s'être attaché à l'étude du nu. Cette branche si importante de l'art fut abordée avec une compétence réelle par André de Pise, dans ses bas-reliefs du campanile de Florence.

En modelant les *Scènes de la Création* et du *Jugement dernier*, les sculpteurs de la façade du dôme d'Orvieto se virent forcés d'accorder une large place au nu. Ils s'en acquittèrent à merveille. Dans la *Création d'Adam*, le corps du premier homme est d'une ampleur admirable : s'il y a quelque chose de maigre, ce sont plutôt les draperies du Père éternel et des Anges. Ève, s'éveillant au moment où le Créateur lui pose la main sur l'épaule, se distingue par un modelé souple et facile, mais moins étudié que celui de son futur époux. L'attitude d'Adam debout devant l'Éternel, dans une autre scène, ne mérite pas les mêmes éloges. Mais c'est surtout dans le *Jugement dernier* que les nus sont traités avec une véritable maestria : ces grands sculpteurs anonymes, qui appartiennent, comme on sait, à l'École de Sienne, ont accusé avec autant de netteté que de force les pectoraux, les vertèbres, les veines gonflées par la douleur; ils ont

rendu avec une égale énergie la mollesse des corps qui s'affaissent, ou les crispations de ceux qui résistent et luttent.

Examinons à son tour le costume. Giotto conserve presque invariablement les formes traditionnelles, mais en leur donnant l'ampleur et la noblesse. Dans ses grandes pages d'histoire, si véritablement classiques, les modes contemporaines n'apparaissent que de loin en loin, lorsque le sujet l'exige impérieusement, comme dans les *Scènes de l'histoire de saint François*, à Assise, ou dans le *Jugement dernier*, à Padoue. Mais ici encore Giotto représente le costume du treizième siècle avec infiniment de discrétion et de tact, se contentant de caractériser les acteurs par des toques qui n'ont rien de disgracieux, par des manteaux tombant droit jusqu'à la cheville. Une autre fresque, le *Massacre des Innocents*, à Padoue, et la *Trahison de Judas*, à l'Académie des Beaux-Arts de Florence, ont pour acteurs des soldats au costume hybride, qui ont emprunté aux légionnaires de l'Empire romain leur cuirasse ornée du lambrequin, et aux miliciens du moyen âge leurs coiffures extravagantes, parmi lesquelles les turbans commencent à faire leur apparition.

Si nous rapprochons ce trait, quelque insignifiant qu'il paraisse, de la recherche de la couleur locale qui perce dans l'*Adoration des Mages* du même maître (voy. page 283), nous sommes forcé de reconnaître qu'ici encore Giotto a indiqué, sinon ouvert, une voie nouvelle. Avant lui, jusqu'au treizième siècle, on avait donné aux acteurs de l'histoire sainte un costume idéal, offrant de nombreuses analogies avec le vêtement des Grecs et des Romains : une toge, une tunique, ou un manteau couvrant le corps de haut en bas, des sandales pour chaussure, la tête restant d'ordinaire nue. A partir de Giotto, la tentation d'introduire les modes contemporaines dans les scènes du passé s'affirma de jour en jour. On s'en prit principalement aux personnages qui se détachaient plus ou moins nettement sur le fonds chrétien proprement dit : les rois mages, puis les bourreaux de la Passion, sur lesquels plus d'un artiste supérieur, quittant les hauteurs sereines de la grande peinture d'histoire, se plut à exercer sa verve. Ensuite vint le tour des Prophètes, que l'on représenta sous les traits des Juifs du moyen âge. Dans les fresques d'Altichieri et d'Avanzo, à Padoue, ce ne sont que cheveux nattés à la chinoise, casques à plumes, etc. Bref le goût pour ces sortes de mascarades alla croissant depuis le temps de Giotto jusque vers la fin du quinzième siècle, où le goût supérieur d'un Mantegna et d'un Raphaël parvint enfin à corriger les excès.

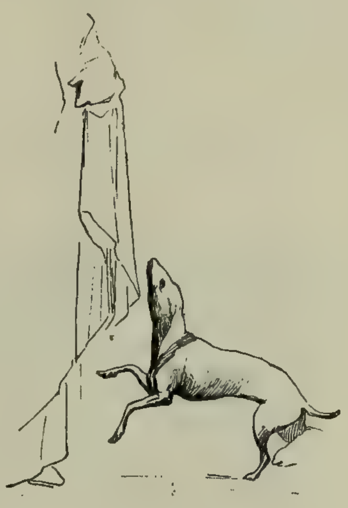
Il en fut de même de la représentation des difformités ou mutilations. Ici encore le réalisme suivit une progression effrayante. La laideur, sous toutes ses formes, ne tarda pas à faire irruption dans le domaine sacré de l'art. Autant les sculpteurs des sarcophages destinés aux premiers chrétiens, autant les mosaïstes chargés de décorer les basiliques, avaient montré de discrétion, en évoquant par exemple les infirmes guéris par le Christ, autant leurs successeurs des treizième et quatorzième siècles mirent d'ardeur à rendre ces images aussi palpables et

saisissantes que possible. L'auteur du *Triomphe de la Mort*, au Campo Santo de Pise, a épuisé sa verve dans la peinture de culs-de-jatte rampant sur le sol, d'estropiés levant en l'air leurs moignons horribles. Le pur et sévère André de Pise lui-même, dans un des bas-reliefs de la porte du Baptistère de Florence, nous montre le Paralytique s'approchant du Christ en se traînant à terre, une main appuyée sur un de ces petits escabeaux qui devinrent surtout fréquents chez ses successeurs. Voilà des traits à effrayer jusqu'aux réalistes de nos jours.



Lévrier couché.
Bas-relief de Fra Guglielmo.
(Pistoia.)

Les enseignements de saint François[1] avaient dès le début du treizième siècle réconcilié l'homme avec les êtres privés de raison. Dans son panthéisme plein d'une tendresse infinie, le grand mystique d'Assise n'avait-il pas appelé les animaux, les plantes, les étoiles, ses frères et ses sœurs, n'avait-il pas prêché aux oiseaux des champs? Ces exemples ne furent point perdus pour les artistes. Aux monstres malfaisants que les sculpteurs romans avaient prodigués sur la façade des églises, comme sous le poids d'un cauchemar affreux (on les trouve encore en pleine Assise, sur la façade de la basilique), succédèrent les figures les plus sympathiques et les plus riantes, des lévriers qui bondissent, des agneaux qui broutent, des oiseaux qui chantent.



Levrette s'élançant
vers saint Joachim.
Fresque de Giotto. (Padoue.)

Jean de Pise, l'artiste agité par excellence, ne trouva pas le loisir d'arrêter son regard sur le règne animal; tout chez lui est heurté et sans forme réfléchie. En revanche Fra Guglielmo d'Agnello, le plus éminent, à mon avis, des disciples de Nicolas de Pise, sait représenter à la perfection, avec autant de précision que de vivacité, dans la chaire de San Giovanni Fuor Civitas, à Pistoia, le bœuf et l'âne qui regardent la crèche, les trois brebis qui broutent, le lévrier couché, spectacteur intelligent de l'*Adoration des rois mages*.

Giotto ne se fit pas faute d'ouvrir ses fresques aux représentants du règne animal, depuis les quadrupèdes jusqu'aux oiseaux qui écoutent la prédication de saint François d'Assise. Les brebis toutefois, que l'ancien pâtre aurait dû si bien connaître, ces brebis dont un spécimen dessiné sur une ardoise attira l'attention de Cimabué, sont fort mal dessinées. En revanche, la levrette qui saute vers

1. L'histoire de l'influence exercée sur l'art par saint François a donné lieu dans les dernières années à un volume excellent dû à M. H. Thode : *Franz von Assisi und die Anfänge der Kunst der Renaissance in Italien*. Berlin, Grote, 1885. Consulter également le *Saint François d'Assise* publié par les RR. PP. Franciscains à la librairie Plon, en 1885.

saint Joachim est excellente de mouvement. A Assise, les fresques d'un élève de Giotto, Puccio Capanna, nous montrent, dans le *Christ à la colonne*, un singe se promenant à quatre pattes sur la toiture d'un édifice, et, dans la *Cène*, un chien qui lèche un plat, tandis qu'à côté de lui un chat fait son ronron, motifs tellement naïfs, disons irrévérencieux, que les réalistes du quinzième siècle eux-mêmes ont hésité à les introduire dans des sujets aussi graves, sauf peut-être Cosimo Roselli dans la *Cène* de la chapelle Sixtine.

La plus tentante à la fois et la plus ardue de ces conquêtes était celle du cheval : aucune machine, on le sait, n'est plus difficile à construire et à mettre en mouvement que ce noble et ardent quadrupède[1]. Du moins, si les lois de son anatomie et de sa myologie ont été retrouvées au quinzième siècle seulement par Donatello et Verrocchio, les fresques ou les bas-reliefs du moyen âge abondent-ils en traits partiels pris sur le vif. Signalons les chevaux du *Triomphe de la Mort*, au Campo Santo de Pise; les uns, le cou allongé, flairant les cadavres des rois placés dans les cercueils, les autres hennissant de frayeur à ce spectacle inaccoutumé.



Ane allant au pas.
Fresque de Giotto. (Padoue.)

A tout instant du reste on revient aux modèles antiques. Tels sont : le cheval du fauconnier dans un des bas-reliefs de la fontaine de Pérouse, et le cheval portant un cavalier sans étriers, ni éperons, dans un des bas-reliefs d'André de Pise, au Campanile de Florence. M. Weizæcker a rapproché ce dernier des représentations de généraux à l'époque de l'Empire romain[2].

L'âne, mieux partagé, a trouvé chez Giotto déjà un interprète, on n'ose dire un chantre, qui a saisi sur le vif cet utile et obstiné serviteur.

Les Précurseurs de la Renaissance, si embarrassés vis-à-vis du cheval, semblent avoir découvert du premier coup les lois de l'anatomie des ruminants. Une longue série de sculptures et de peintures, échelonnées du quatorzième au quinzième siècle, rendent à la perfection le « pas tranquille et lent » du bœuf, depuis les bas-reliefs d'Andrea Pisano, au Campanile de Florence, jusqu'aux fresques d'Altichieri et d'Avanzo, à Padoue, jusqu'à la châsse de saint Zanobi, par Ghiberti. Il est impossible, pour nous borner à un seul exemple, de représenter ces mouvements tout d'une pièce avec plus de netteté que ne l'ont fait les peintres

1. L'histoire du cheval dans l'art figuré a été étudiée par M. Berjeau, *the Horses of Antiquity, Middle Ages and Renaissance;* Londres, 1864; par le colonel Duhousset (*Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. XXVIII, p. 407, t. XXIX, p. 46, 242, 437) et par M. Weizæcker (*Annuaire des Musées de Berlin*, t. VII, 1886, liv. I, III et IV).

2. *Annuaire des Musées de Berlin*, t. VII, p. 48.

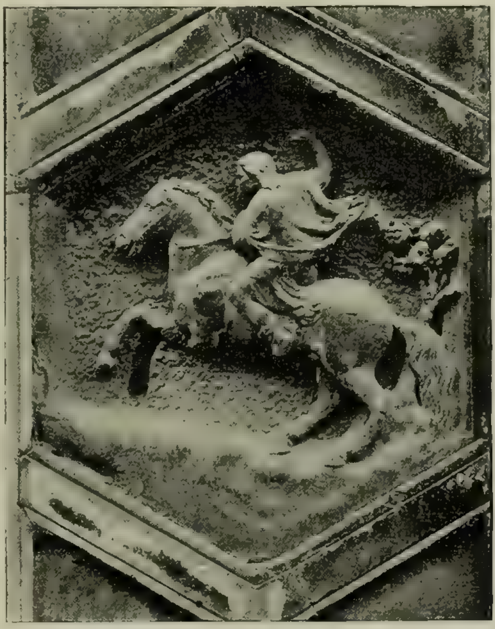
padouans dans les couples de bœufs qui s'évertuent à entraîner le corps de la sainte à laquelle ils sont attelés : ils soufflent, tendent leurs muscles; rien n'y fait.



Bœufs labourant.
Bas-relief d'Andrea Pisano.
(Campanile de Florence.)

Le lion est, avec le cheval, celui des quadrupèdes qui suscita le plus de difficultés aux artistes du moyen âge et de la Renaissance. L'occasion d'étudier d'après nature ce roi des fauves ne leur manquait cependant pas : la fosse aux lions de Florence en contenait toujours un choix varié. Chez Niccolò Pisano, les lions qui supportent les chaires de Pise et de Sienne ont encore la grande tournure de l'antiquité; chez les peintres (et l'on sait si dans les images de saint Jérôme ils eurent souvent l'occasion de représenter son fidèle compagnon!), leur masque affecte invariablement l'expression de la physionomie humaine. Ce n'est qu'au prix de longs efforts que même un Raphaël parvint à tourner l'obstacle.

Pendant le treizième et le quatorzième siècle le paysage se compose principalement de rochers dénudés et escarpés, surmontés de loin en loin de quelque arbre ayant pour parure une douzaine ou deux de feuilles. Nulle trace de vallées, de cours d'eau, de forêts. Ces rochers étaient probablement destinés à simuler des collines : ils permettaient à des artistes étrangers aux notions les plus élémentaires de la perspective de marquer la gradation des plans. C'est encore, somme toute, la donnée conventionnelle propre au style roman. Tel nous trouvons le paysage chez Niccolò Pisano, malgré les efforts de ce maître, chez ses élèves, chez Andrea Pisano, chez les sculpteurs du dôme d'Orvieto.



Cheval au galop.
Bas-relief d'Andrea Pisano.
(Campanile de Florence.)

Giotto, qui poussa si loin la connaissance de la nature humaine, envisagée soit dans ses caractères ethnographiques, soit dans les gestes par lesquels se traduisent les passions, Giotto ignora le paysage, tout comme ses disciples, quelque ardente que fût la curiosité qui avait poussé plusieurs de leurs contem-

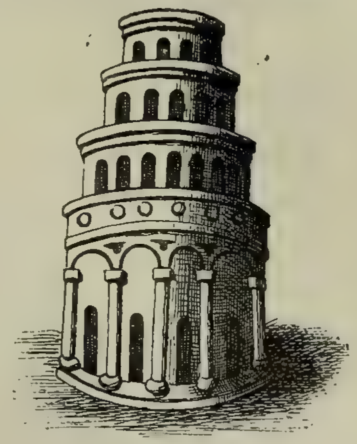
porains, surtout Pétrarque, à escalader les montagnes, à chercher des sites pittoresques. Cennino Cennini, dans son *Traité de la Peinture*, nous a conservé, à l'usage des peintres, la recette de ces bizarres passe-partout : « Comment on copie une montagne d'après nature. Si tu veux faire des montagnes d'un bon style et qui paraissent naturelles, prends de grandes pierres pleines de brisures et non polies, copie-les d'après nature en faisant venir la lumière et l'ombre dans la direction qui te convient.... Si tu veux orner ces mêmes montagnes de bosquets, d'arbres et d'herbes, passe d'abord le corps de l'arbre au noir pur avec tempera; à fresque ils se font mal (etc.). » Il ajoute toutefois qu'après avoir couvert en noir le corps des arbres, dessiné les branches, mis les feuilles dessus et les fruits ensuite, il faut mettre sur le gazon quelques fleurs et des petits oiseaux.

Ce n'est que de loin en loin, chez quelques peintres d'élite, que l'on trouve un sentiment plus vif des beautés de la nature. L'auteur du *Triomphe de la Mort*, au Campo Santo de Pise, a placé une partie de ses acteurs sous un bois d'orangers ; à Florence, l'auteur des fresques de la chapelle des Espagnols, dans l'église Sainte-Marie Nouvelle, a évoqué un jardin plein d'arbres merveilleux et peuplé d'adolescents dont les uns s'amusent à cueillir des fruits, tandis que les autres se promènent sous de frais ombrages. Le même cycle de fresques nous offre une marine qu'il faut rapprocher de celle de Giotto dans la chapelle Peruzzi, à Santa Croce. Ghiberti, qui fut à tant d'égards un novateur, sacrifie d'ordinaire encore à la tradition du moyen âge : ses fonds de paysage sont formés de rochers crevassés, non pas ondulés, mais se découpant en silhouettes bizarres, disgracieuses et pleines d'anfractuosités. Du moins, dans les bouquets de verdure, qu'il a semés dans les fonds de la seconde porte, révèle-t-il une intelligence véritable de la structure des arbres.

Si le paysage proprement dit, avec son mélange d'éléments pittoresques, cours d'eau, vallées et collines, végétation sobre ou luxuriante, offre encore tant de lacunes, les *fabriques*, multipliées dès lors, donnent au fond de la composition un singulier caractère de réalité[1]. Dans les fresques d'Assise, Giotto sème sur ses monticules une foule de châteaux plus ou moins fidèlement copiés d'après nature; il essaye également d'y peindre le temple de Minerve qui orne aujourd'hui encore cette ville, et y donne une imitation libre de la colonne Trajane. Des châteaux, par exemple celui de Torrita, abondent également dans les fresques du palais public de Sienne. L'auteur des fresques de la chapelle des Espagnols fait un pas de plus : il peint la cathédrale de Florence telle que l'avaient projetée les architectes contemporains. Mais à tout instant ces tendances réalistes étaient battues en brèche par le symbolisme invétéré de l'École romane. A Avignon, par exemple, au palais des Papes, l'Italien Matteo di Giovanotto de

1. Sur les vues de villes à l'époque de la Première Renaissance, voy. l'article de M. de Loga dans l'*Annuaire des Musées de Berlin*, t. IX, 1888, p. 93 et suiv., 184 et suiv.

Viterbe, au moment de représenter les églises fondées par saint Martial, emploie des modèles de pure fantaisie[1].



Vue du Colisée.
D'après le livre d'heures
du duc de Berry.

L'importante série des vues de Rome, la cité par excellence aux yeux du moyen âge, consacra les efforts des novateurs[2]. Cimabue, un des premiers, peignit dans la basilique d'Assise plusieurs des monuments de la Ville éternelle, en les modifiant plus ou moins. Il compta de nombreux imitateurs. Mais on ne saurait s'imaginer quels efforts il fallut pour ouvrir les yeux sur la conformation véritable des choses : Fazio degli Uberti encore, dans son *Dittamondo*, composé entre 1355 et 1364, décrit le Colisée comme un château rond, couvert d'un dôme en bronze (!). Et c'est ainsi que le monument est représenté dans la miniature dont un enlumineur du quinzième siècle a orné l'exemplaire du *Dittamondo* conservé à la Bibliothèque nationale de Paris. Le miniaturiste employé par le duc de Berry († 1416) ne montre pas plus d'exactitude.



Vue du Château Saint-Ange.
D'après le livre d'heures
du duc de Berry.

En prenant congé de Giotto et de ses émules, nous avons laissé l'art italien plein de sève et de force : nous le retrouvons, cinquante ans plus tard, à la fin du quatorzième siècle, affaibli, dégénéré, frappé de stérilité. C'est que pour vivre il ne suffit pas à une École de durer, il faut encore qu'elle se renouvelle. Or l'action des grands novateurs du treizième et du quatorzième siècle, les sculpteurs de Pise, Giotto, Simone Martini, Lorenzetti, avait été tellement puissante, leur supériorité tellement écrasante, que bientôt, désespérant de s'élever plus haut, on se contenta de les égaler, c'est-à-dire de les copier. Pise, Florence, Sienne, se voyaient épuisées par l'excès même de leur fécondité.

Au début du quinzième siècle, un nouvel effort en avant était donc devenu indispensable : c'est la destinée. Les maîtres disparus, les élèves s'étaient laissés aller à consulter non plus la nature, mais les modèles que leur avaient légués leurs initiateurs, en d'autres termes, des ouvrages qui étaient déjà par eux-mêmes une interprétation plus ou moins fidèle, un écho plus ou moins affaibli, un reflet plus ou moins pâle; ils en étaient arrivés rapidement à sub-

1. *Gazette archéologique*, 1885, pl. XLV.
2. Bibl. : De Rossi, *Piante di Roma anteriori al secolo XVI*. Rome, 1879. — E. Müntz, *les Antiquités de la ville de Rome aux quatorzième, quinzième et seizième siècles*. Paris, Leroux, 1885. — Strzygowski, *Cimabue und Rom*. Vienne, Hölder, 1888.

stituer des formules d'atelier aux observations personnelles, et au bout de deux ou trois générations, eussent-ils fait profession du plus pur réalisme, ils étaient aussi éloignés de la réalité et de la nature que pouvait l'avoir été l'École byzantine elle-même. Ce retour à la nature, dont il sut d'ailleurs contrôler les enseignements par la tradition, avait fait la fortune de Giotto. Ce fut une tentative analogue qui assura le triomphe de Donatello, de Ghiberti et de Giacomo della Quercia, de Masolino et de Masaccio; à ce moment, les derniers sectateurs de Giotto, ces « Giotteschi » dont le nom est devenu comme une injure, avaient fini, à force de copier leur maître, par faire de la peinture non moins fausse, non moins froide, non moins vide, que les Byzantins détrônés, quelque cent années auparavant, par l'immortel fondateur de l'École florentine. Donatello et Ghiberti, tout comme della Quercia, tout comme Masaccio, s'efforcèrent de concilier le naturalisme avec les enseignements du passé, à cette différence près que, pour eux, le passé s'appelait l'antiquité classique et non plus le moyen âge. Ils cherchaient à ennoblir, donc ils n'étaient pas des réalistes de profession, dans le sens éminemment défavorable que l'on attache aujourd'hui à ce terme.

Les auxiliaires du réalisme furent l'anatomie, la physionomie, la perspective linéaire, toutes sciences nées et perfectionnées en Italie, toutes sciences destinées à combler l'abîme qui séparait de la nature les arts d'imitation.

Les progrès de l'anatomie sont intimement liés à la résurrection de l'antiquité : les enseignements de celle-ci firent naître le goût des figures nues, à peu près proscrites dans l'art du moyen âge (voy. page 283); ils mirent en même temps fin aux scrupules qui avaient si longtemps empêché les médecins ou les artistes de disséquer. Je ne crois pas qu'un artiste italien ait manié le scalpel avant Verrocchio et Pollajuolo, c'est-à-dire avant le dernier tiers du quinzième siècle. Mais du moins Ghiberti, Donatello, Giacomo della Quercia, avaient-ils une connaissance assez exacte du corps humain pour créer, le premier la merveille qui s'appelle l'*Isaac* (en 1403, n'oublions pas cette date), le second le *David* de bronze, le dernier l'*Adam* et l'*Ève* de la façade de San Petronio à Bologne. Chez Donatello, cette connaissance est déjà assez complète pour que l'illustre sculpteur puisse représenter dans des attitudes très libres et très mouvementées, ici le *Christ en croix*, là des *Enfants dansant*. Il convient d'ajouter que sa science, empirique plutôt que raisonnée, ne lui permettait pas encore de s'attaquer à ces postures compliquées dans lesquelles Michel-Ange aimait à faire éclater sa souveraine connaissance de l'anatomie.

Une science congénère, celle des raccourcis, fut perfectionnée et presque créée, Vasari l'affirme, par Masaccio[1].

Aux études sur l'anatomie de l'homme font pendant les recherches consciencieuses de Donatello et de Verrocchio sur l'anatomie du cheval.

1. « Cercò più degli altri maestri di fare gl' ignudi è gli scorti nelle figure, mai usati avant di lui. »

Constatons, avant de poursuivre, une différence capitale entre les pratiques des sculpteurs anciens et celles des sculpteurs de la Renaissance. Les premiers avaient appris à connaître la structure du corps humain par le spectacle des exercices de la palestre; les seconds durent l'étudier dans les salles de dissection. Résultat : les statues du quinzième et du seizième siècle ont quelque chose de forcé et d'artificiel, comparées aux statues antiques, qui procédaient de l'observation même du corps humain étudié sur le modèle vivant, en pleine santé et en pleine vigueur.

Aux études anatomiques se rattache étroitement l'étude du modèle vivant : si les maîtres en firent assez souvent usage pour des ouvrages déterminés, il ne semble pas qu'ils l'aient employé d'une façon régulière pour l'instruction de la jeunesse. Celle-ci fut réduite, pendant tout le quinzième siècle, à copier, soit des peintures contemporaines, par exemple les fresques de Masaccio au Carmine, soit des antiques. Les *académies* ne firent en thèse générale leur apparition que dans les ateliers de Pollajuolo et de Signorelli.

Quant aux modèles drapés, l'emploi en était devenu courant. A un moment donné Piero della Francesca essaya d'y substituer des maquettes en terre glaise revêtues d'étoffes, et il eut pour imitateur Lorenzo di Credi[1]; puis vint, vers la fin du siècle, l'invention du mannequin, invention due, d'après ce qu'affirme Vasari, à Fra Bartolommeo della Porta. Cette substitution de modèles en ronde-bosse aux modèles peints ou dessinés ne pouvait manquer de donner plus de relief aux figures et de hâter les progrès de la perspective[2].

En thèse générale, les quattrocentistes évitaient de représenter des figures nues. En dehors d'Adam et Ève, des « bambini » ou des génies, des Christ en croix ou des Saint Sébastien, il est rare qu'un peintre ou un sculpteur se soit attaqué à ces problèmes aussi propres à décourager qu'à séduire, étant donnée l'insuffisance de l'éducation artistique du temps. Citons, à titre d'exceptions honorables, outre les créations de Ghiberti, de Donatello et de Jacopo della Quercia, les *Bacchants* ou les *Dieux marins* de Mantegna. Ailleurs les formes sont maigres et étriquées, le torse étroit, incapable d'un effort, les pieds monstrueux comme ceux des singes (par exemple chez l'*Adam* de Masaccio), les mains osseuses. Botticelli lui-même ne sait pas faire tenir debout sa Vénus sortant de l'onde amère.

L'emploi des figures nues ne cessa d'ailleurs, pendant tout le quinzième siècle, de soulever des protestations. Savonarole le condamna formellement et plus d'un tableau de ce genre flamba sur le bûcher des vanités allumé par le fougueux dominicain. Ce fut à cette occasion que Fra Bartolommeo sacrifia ses *académies*.

L'invention ou le perfectionnement du moulage en plâtre, qui avait si puissamment contribué à répandre les modèles antiques (voy. page 257), rendit des

1. Vasari, t. II, p. 498-499, 564.
2. Elle fut instamment recommandée par Alberti : *de la Peinture*, trad. Popelin, p. 281 : « Je préférerais vous voir copier une sculpture médiocre, plutôt qu'une belle peinture. »

services non moins signalés au point de vue du naturalisme. On sait quelle place les masques funéraires tenaient dans les mœurs de la société italienne du quinzième siècle. « Dans chaque maison de Florence, raconte Vasari, on voit au-dessus des cheminées, des portes, des fenêtres et des corniches, un grand nombre de ces portraits qui paraissent vivants (on les faisait d'ordinaire colorier). » C'est ainsi entre autres que nous ont été conservés les traits de Brunellesco. Un passage de Vespasiano, le libraire florentin qui a écrit les vies si touchantes des Mécènes, des héros ou des saints de son siècle, vient apporter un nouveau témoignage de la vogue de ce procédé. Parlant de la statue du cardinal de Portugal, dans la basilique de San Miniato, près de Florence, le biographe ajoute que la *mano fù formata dalla sua propria*, et que le visage était très ressemblant dans certaines parties, parce qu'après sa mort il fut moulé. Verrocchio surtout, Vasari l'affirme, s'appliquait à mouler des mains, des pieds, des genoux, des jambes, des bras, des torses, « afin de les copier à l'aise ».

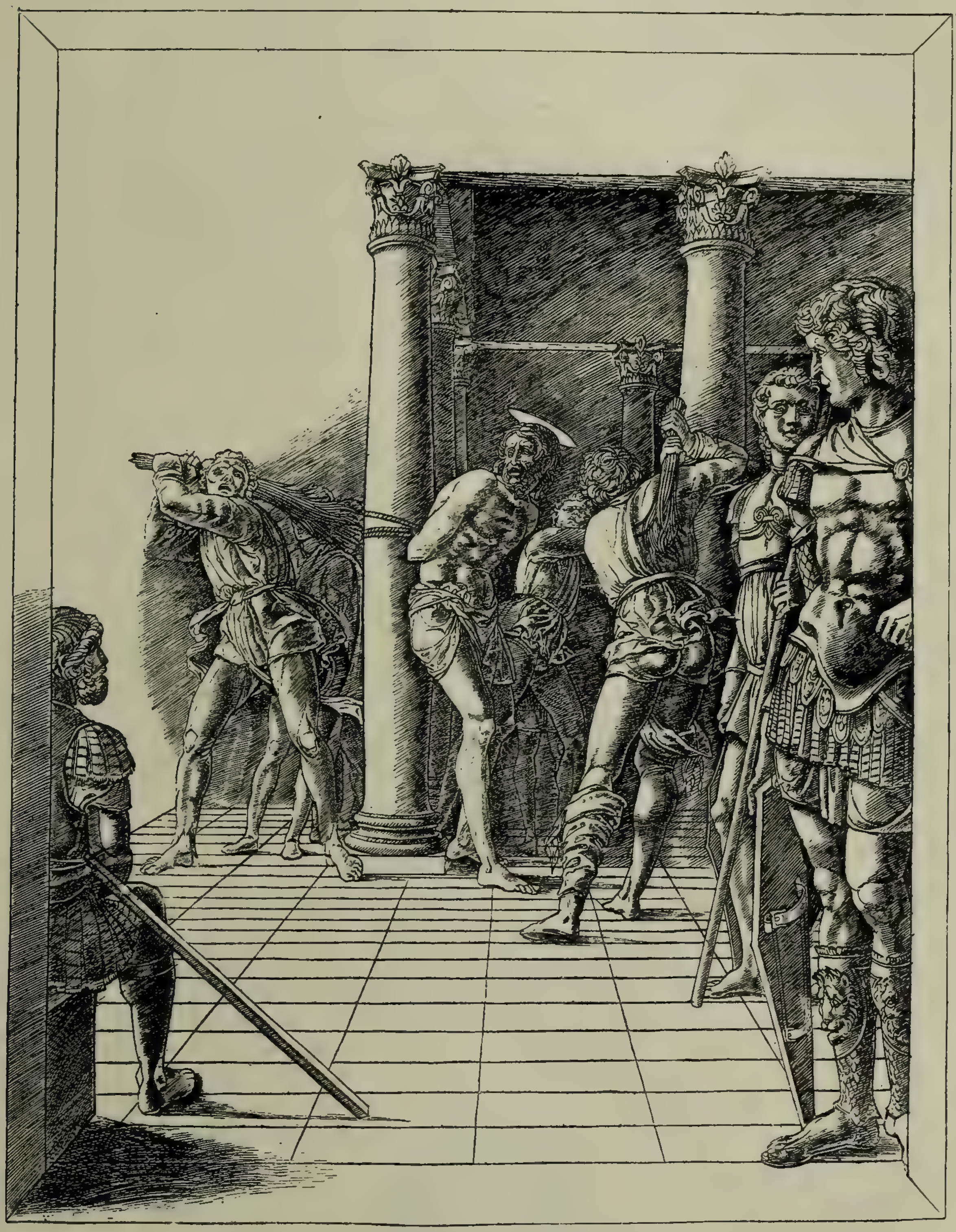
La perspective linéaire est une science italienne : elle a été créée de toutes pièces par Brunellesco[1]. Le premier il posa ce principe, que les objets paraissent plus petits au fur et à mesure qu'ils s'éloignent de notre œil; puis, cette loi établie, il en fit l'application dans un dessin représentant la place du Baptistère de Florence. La voie était ouverte; elle fut poursuivie avec éclat, dans la sculpture en bas-relief, par Ghiberti et Donatello; dans la peinture par Masaccio, à qui Brunellesco prit la peine d'enseigner lui-même la science nouvelle; puis par Paolo Uccello, Piero della Francesca et Mantegna. Tandis que les uns s'efforçaient d'établir les règles de la perspective dans des ouvrages théoriques — rappelons le *Traité de la Peinture* d'Alberti, rédigé en 1435, et le *Traité de Perspective* de Piero della Francesca, — les autres l'appliquaient aux bas-reliefs, aux peintures, aux marqueteries : Ghiberti et Donatello poussèrent l'engouement jusqu'à traiter comme des tableaux, l'un les bas-reliefs de la seconde porte du Batisptère, l'autre la Vie de saint Antoine, au Santo de Padoue. On sait que la perspective troubla le sommeil de Paolo Uccello. Quant à Mantegna, ce fut plus qu'une obsession, presque une monomanie : le désir de montrer l'habileté qu'il avait acquise dans cette science éclate jusque dans ses moindres croquis et leur donne parfois quelque chose de trop compassé. Ce grand artiste créa par surcroît l'art de faire plafonner les figures : il en a laissé un exemple mémorable dans ses fresques de Mantoue.

Quelques dates pour préciser les étapes de la perspective linéaire : Brunellesco, le créateur de cette science, naquit en 1379 et mourut en 1446. Masaccio, qui le premier appliqua la perspective à la peinture, naquit en 1401 et

1. « Fu arithmetico, geometra, ritrovò la prospettiva. » (Biographie manuscrite citée par M. Janitschek : *die Gesellschaft der Renaissance*, p. 105.) — Perkins, *Ghiberti et son École*, p. 56, 59-63. — H. Brockhaus, *de Sculptura von Pomponius Gauricus;* p. 32 et suiv.; Leipzig, Brockhaus, 1886. — Rappelons qu'il faut bien se garder de confondre les traités d'optique avec les traités de perspective à l'usage des artistes.

mourut en 1428. La deuxième porte de Ghiberti fut commencée en 1425.

La perspective aérienne se développa plus lentement en Italie : il ne serait pas



La perspective au xve siècle. Le Christ à la colonne. Fac-similé d'une gravure de Mantegna.

impossible, ainsi qu'il sera dit plus loin, que les enseignements flamands en eussent favorisé le développement.

La Première Renaissance chercha également à fixer les proportions de la figure humaine, problème qui avait déjà préoccupé au treizième siècle l'architecte Villard de Honnecourt et qui sollicita plus tard l'attention de Cennino Cennini, d'Alberti, puis de Piero della Francesca.

Mais plus que dans toutes les méthodes et dans toutes les règles, plus que dans tous les perfectionnements techniques, le réalisme devait trouver un auxiliaire dans cette curiosité ardente, cette curiosité inquiète, qui poussait le penseur à étudier l'être humain sous toutes ses faces, l'artiste à lutter avec la nature par des reproductions de plus en plus précises.

Cette curiosité avait pour pendant une naïveté, une candeur extrême; j'entends cette sorte de désintéressement intellectuel qui fait que l'artiste ne se propose pas uniquement la solution, avec les moyens les plus simples et par la voie la plus directe, d'un problème donné, mais qu'il s'arrête quelque peu en chemin, s'oubliant à butiner de droite et de gauche. Plus tard, la volonté et le raisonnement venant à dominer, un tableau deviendra comme une partie d'échecs, sans accessoires oiseux, sans tenants ni aboutissants; on serait tenté de dire sans racines; tout devra concourir à une action unique et, pour la rigueur de la déduction, ce problème pittoresque n'aura plus rien à envier à un théorème de géométrie. Ce jour-là, l'abstraction, la terrible abstraction sera sur le point de triompher; adieu alors l'exquise fantaisie des Primitifs!

Raphaël possède encore cette naïveté précieuse lorsque, dans la *Dispute du Saint-Sacrement*, il nous montre au fond de la fresque un édifice en voie de construction, avec des maçons sur les échafaudages. Les critiques se sont donné beaucoup de mal pour deviner la signification de cet édifice, dans lequel quelques-uns ont cru reconnaître la nouvelle basilique de Saint-Pierre, — comme si toute image, chez ces natures heureuses et pendant cet âge d'or de la pensée, devait nécessairement avoir son symbolisme, sa raison d'être! L'artiste n'a-t-il donc pas le droit, lorsqu'il a rencontré un motif pittoresque, de le fixer par le pinceau! n'a-t-il pas le droit de proclamer toujours et en tout lieu son admiration pour l'œuvre de la nature et pour l'œuvre des hommes, non moins que la joie qu'il éprouve de vivre, de sentir et de voir! Il est permis d'accorder aussi quelque chose au plaisir des yeux quand on a pris l'engagement de donner tôt ou tard leur tour aux exigences de l'esprit.



Nielle italien du XVe siècle. (Duchesne, n° 347.)



Enfants musiciens. Frise en terre cuite par Caradosso. (Eglise San Satiro à Milan.)

CHAPITRE IV

LE RÉALISME (*suite*). — L'ICONOGRAPHIE SACRÉE ET LES SUJETS CONTEMPORAINS. — LA CARICATURE. — LES ÉLÉMENTS PITTORESQUES DU QUINZIÈME SIÈCLE. — FÊTES ET CÉRÉMONIES. — MŒURS, MODES, COSTUMES ET EMBLÈMES. — PARALLÈLE DU RÉALISME ITALIEN ET DU RÉALISME FLAMAND.

Parallèlement aux perfectionnements techniques qui permettaient de serrer de plus près la reproduction de l'homme et de la nature, il convient de passer en revue les éléments destinés à établir des relations plus intimes entre l'art et la société contemporaine. On comprend que je veux parler, non plus de la solution de problèmes communs à tous les temps et à toutes les nations, — l'étude du corps humain ou du paysage, les lois de l'architecture, etc., — mais de ces mille et mille particularités qui rattachent les artistes à leurs concitoyens, qui font d'eux les interprètes de leur temps et de leur pays, en un mot qui rendent l'art vivant et pittoresque.

A première vue, l'art italien du quinzième siècle paraît un art plus ou moins idéaliste, plus ou moins abstrait, puisqu'il s'est consacré principalement à l'illustration de scènes appartenant au passé, d'une part le cycle chrétien, de l'autre le cycle grec et romain. Mais ce ne sont là qu'apparences. Les quattro-

centistes n'ont pas peint ou sculpté que des Christs et des Vierges, des dieux ou des héros, comme on aurait pu le croire : sans cesse la société contemporaine a sollicité leur attention. Le catalogue publié ci-dessous dispense à cet égard de tout commentaire.

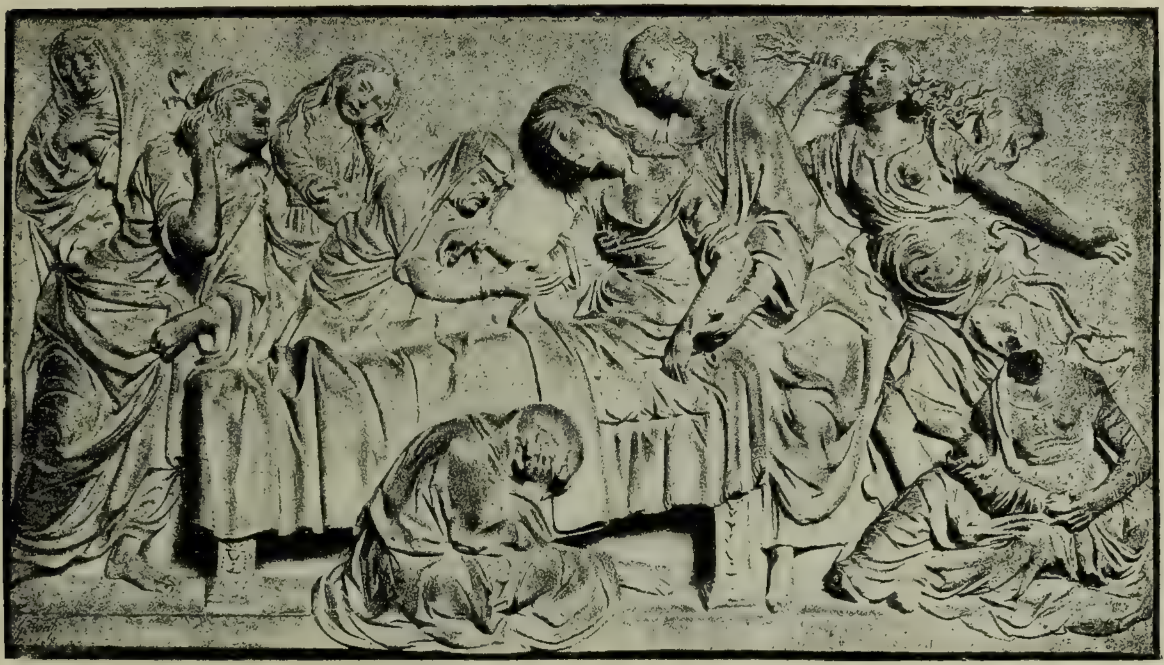
La mise en œuvre d'événements contemporains ou de scènes tirées de l'histoire nationale tend à gagner du terrain, quoiqu'elle n'occupe pas encore la place à laquelle elle a droit. En commençant par l'Italie septentrionale, pour descendre successivement jusqu'au royaume de Naples, nous rencontrons les compositions suivantes : au château de Milan et au château de Pavie, les fresques de l'histoire des Sforza (voy. ci-dessus page 184); à la Chartreuse de Pavie, les bas-reliefs illustrant la vie de Jean Galéas-Visconti; au château de Malpaga, résidence du Colleone, les peintures murales de la salle à manger avec des scènes de chasses et de combats[1]; à Venise, au palais des doges, les fresques de Gentile da Fabriano, de Pisanello et de Jean Bellin, avec les souvenirs des grandes luttes patriotiques du moyen âge. Le château de Mantoue fut orné par Mantegna de fresques représentant la cour de la marquise Barbe de Gonzague et la rencontre de son époux Louis avec son fils le cardinal. A Ferrare, les fresques du palais de Schifanoja retracent les grands exploits cynégétiques du duc Borso d'Este. A Florence, après la conquête de Pise en 1406, Gherardo Starnina peignit la cité vaincue sur la façade du Bargello. Plus tard Paolo Uccello célébra les victoires de ses compatriotes dans les grands cartons aujourd'hui exposés aux Offices, au Louvre et à la National Gallery de Londres. Les médailles de Pollajuolo nous ont conservé le souvenir de la conjuration des Pazzi (gravées page 60), et un tableau, exposé dans un des musées de la même ville, celui du supplice de Savonarole. A Rome, les bas-reliefs des portes de bronze de Saint-Pierre retracent les principaux épisodes du concile tenu à Florence en 1439, et les fresques de l'hôpital du Saint-Esprit les principaux épisodes de la vie du pape régnant, Sixte IV. A Naples, enfin, la lutte du roi Alphonse avec le roi René a été illustrée sur l'arc de triomphe, et la guerre des Barons dans les portes de bronze du Castel Nuovo (gravées pages 110-117), ainsi que dans les fresques des Donzello au Poggio Reale.

Comme pendant à ces spécimens de l'art officiel, citons les illustrations des fêtes, des jeux, des cérémonies privées, les fresques de la Casa Borromeo, à Milan[2], avec le *Jeu de Cartes*, le *Jeu du Ballon*, etc.; les peintures des coffres de mariage, par exemple les *Noces Adimari et Ricasoli*, à l'Académie de Florence, ou encore quelques rares bas-reliefs funéraires, tels que celui de Verrocchio, représentant la *Mort de la femme de Jean Tornabuoni*.

Au point de vue de l'art, les Mécènes qui n'appartenaient pas à des maisons

1. *Annuaire des Musées de Berlin*, t. VII, p. 41.
2. Cf. l'article de M. de Fabriczy dans la *Zeitschrift für bildende Kunst;* 1885, p. 166, et *la Renaissance au temps de Charles VIII*, p. 70-72, 162-163.

régnantes, s'appelassent-ils Médicis, se trouvaient dans un véritable état d'infériorité, comparés aux princes souverains. Tandis que ceux-ci avaient toute latitude pour faire retracer dans les fresques ou les tapisseries leurs exploits guerriers, voire leurs exploits cynégétiques, tout au plus les mœurs permettaient-elles à un banquier millionnaire, fût-il devenu le chef du gouvernement, de faire sculpter son buste, peindre son portrait, ou de doter une église de quelque tableau de sainteté. Pas une page contemporaine, ni en marbre, ni en bronze, ni en peinture, ne nous retrace les hauts faits des Médicis ou de leurs



La Mort de la femme de Jean Tornabuoni, Bas-relief en marbre, par Verrocchio.
(Musée national de Florence.)

émules : fondations d'églises, retour triomphal de Cosme à Florence, tournois, entreprises de toute sorte. Leurs tombeaux mêmes ne contiennent pas la plus légère allusion à tant de services éclatants : une statue, un bas-relief, une représentation plastique quelconque. Force était aux artistes qui formaient leur entourage de se maintenir dans les régions abstraites de l'art religieux; ils ne pouvaient que subrepticement, par un subterfuge, introduire le portrait de leurs bienfaiteurs dans quelque scène empruntée à l'histoire sainte.

Par contre, ces sujets religieux ou mythologiques qui forment, il faut bien le reconnaître, le principal contingent de l'art du quinzième siècle, ne sont le plus souvent que des paraphrases de la vie réelle, et nullement des restitutions archéologiques tentées avec la préoccupation de la couleur locale.

C'est au réalisme en effet que sont imputables les graves modifications qui se produisirent au quinzième siècle dans l'art religieux et qui finirent par ruiner de fond en comble l'iconographie sacrée. Dans leur horreur de l'abstraction, les quattrocentistes essayèrent de rapprocher le plus possible de l'humanité, voire de la société de leur temps, une foule de personnages que leurs prédéces-

seurs s'étaient fait une loi de placer dans un monde idéal, de revêtir d'une grandeur auguste, le Christ et sa mère, les saints et les prophètes. Ce ne sont plus des êtres surnaturels, étrangers à nos passions et à nos faiblesses, se détachant sur un fond d'azur ou d'or, et qui se distinguent des simples mortels jusque par l'auréole qui ceint leur tête. La révolution commencée par les trécentistes pour les prophètes (voy. page 278) se poursuit avec une rigueur systématique : dans les Flandres aussi bien qu'en Italie (le Nord et le Midi, séparés sur la question de l'imitation antique, se donnent la main pour celle du réalisme); chez les Van Eyck et chez Claux Sluter, aussi bien que chez Donatello et chez Niccolò dell' Arca. Partout les représentants de l'histoire sainte revêtent les traits et le costume, si caractéristique, des Juifs du temps. Donatello pousse l'irrévérence jusqu'à prendre pour modèle d'un de ses Prophètes la face glabre et ignoble du *Zuccone*, espèce de pelé, de galeux, que sa laideur avait rendu célèbre à Florence. On sait que pour Gozzoli et une foule d'autres la Bible ne fut qu'un prétexte à représenter des tableaux de mœurs contemporaines[1] et les dernières modes du temps.



Prophète,
par Niccolò dell'Arca.
(Châsse de Saint-Dominique à Bologne.)

Puis, de proche en proche, le réalisme s'attaque aux figures des saints, qui finissent par perdre leur nimbe, leurs attributs, parfois le type traditionnel (sainte Catherine d'Alexandrie se montre successivement parée des plus riches atours ou vêtue du simple costume d'une ingénue du quinzième siècle, etc.). Ce réalisme à outrance engendre à la longue la recherche de la couleur locale, qui n'est au fond qu'un moyen de rendre les images plus saisissantes par l'accent de la vérité.

La Madone et le « Bambino » ont leur tour les derniers de tous. Le quinzième siècle se plaît à les peindre dans un paysage riant, sous les orangers, devant une haie de rosiers, avec des oiseaux qui chantent, des bestioles qui folâtrent autour d'eux sur le gazon, idylle aussi fraîche que touchante, dont la suprême expression se trouve dans les Saintes Familles de Léonard de Vinci et de Raphaël. Chez Ghirlandajo, Botticelli, Crivelli et bien d'autres, Marie, aux cheveux coquettement nattés, a renoncé au costume hiératique, pour revêtir la robe collante du quinzième siècle, avec ses broderies, sa traîne. Si quelques peintures, par exemple le *Magnificat* de Botticelli au Musée des Offices, nous la montrent dans un acte solennel de sa mission, entourée d'anges et apprenant à lire à son fils, le plus souvent elle se borne à diriger les jeux de celui-ci. C'est que la ten-

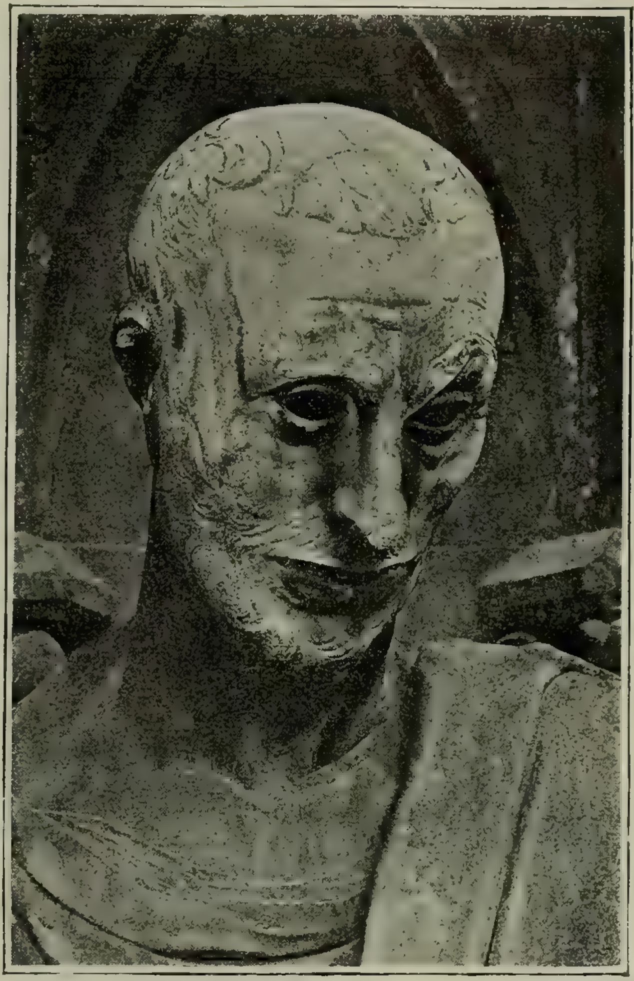
1. Deux des fresques des Sanseverino, a Urbin, la *Visitation* et la *Naissance de saint Jean-Baptiste*, nous montrent un chien léchant la figure d'un petit garçon et un autre chien qui se lèche lui-même. La *Cène* de C. Rosselli, à la chapelle Sixtine, contient des motifs tout aussi irrévérencieux.



Le Christ, un apotre et des personnages en costume du XVe siècle
D'après un dessin de Pisanello (Musée du Louvre).

dance au réalisme se complique ici de cette recherche de la grâce et de la fraîcheur, qui est la signature de la Première Renaissance, autant que la recherche de la majesté ou de la grandeur avait été celle du moyen âge. Seuls Donatello, Mantegna et quelques autres maîtres affichent l'austérité et évoquent la mère du Christ sous les traits d'une vieille femme laide.

Le seizième siècle, sous l'influence de la Contre-Réforme et du Concile de Trente, aussi bien que par suite d'un sentiment de dignité professionnelle chez certains artistes, réagira contre ces excès de mollesse et de laisser aller; il s'efforcera de reconstituer l'art religieux, mais sans réussir à rétablir le courant populaire interrompu par la Première Renaissance dans le moment critique où s'agitaient les destinées de l'art moderne.



Buste du Zuccone, par Donatello.
(Campanile de Florence.)

Si cette interprétation assidue des mêmes sujets, qui est le trait distinctif de toutes les Écoles véritablement nationales et populaires, encourage la paresse des artistes médiocres et engendre la monotonie (le quinzième siècle compte à son actif peut-être huit ou dix mille Madones et autant d'Enfants Jésus, peints, sculptés ou gravés!), elle favorise d'autre part les progrès du style chez les artistes supérieurs, en les obligeant à porter leur effort sur un point déterminé et en établissant ainsi une sorte de concours. Plus varié, l'art des quattrocentistes eût offert plus d'intérêt au point de vue idéographique; il ne fût pas aussi rapidement parvenu à la perfection de la forme, à la pureté des contours, à l'harmonie du coloris, à la suavité de l'expression, qui sont encore, somme toute, ses plus beaux titres de gloire.

L'auxiliaire le plus puissant des réalistes dans leur tentative de rapporter les scènes du passé au milieu dans lequel ils vivaient eux-mêmes, et par là de leur donner un cachet de sincérité extrême, fut le portrait, cet art demeuré à l'état embryonnaire pendant le moyen âge et qui déborda tout à coup au quinzième siècle, sous forme de bustes, de tableaux, de médailles. Il ne suffit plus aux représentants de l'ère nouvelle de multiplier les effigies de leurs contempo-

rains dans des ouvrages distincts, n'ayant pas d'autre objet que de perpétuer une physionomie déterminée : ils les introduisirent encore dans les compositions historiques (voy. page 31), sous forme de patriarches ou de héros, d'apôtres ou de martyrs. Le plus audacieux à coup sûr de ces profanateurs fut le frère Filippo Lippi : il osa donner à la Vierge les traits de son amante, la belle



La Vierge et l'Enfant Jésus. Fac-similé de la gravure de Mantegna.

nonne Lucrezia Buti, qu'il détourna de ses devoirs et enleva de son couvent.

Je rattache au portrait la sculpture et la peinture ethnographiques. En mettant l'artiste en présence de types, de costumes, de paysages étrangers, en un mot d'un monde nouveau, elles le forçaient à faire un retour sur lui-même et développaient par une sorte de choc en retour l'esprit critique, l'esprit d'observation. On a vu plus haut (page 283) que Giotto, si inexpérimenté dans le portrait (témoin la fresque représentant Boniface VIII), avait réussi à reproduire avec une rare précision le type des Mongols dans ses rois mages de la basilique d'Assise, et celui des Nubiens dans son Saint François devant le Sultan, à l'église Santa Croce de Florence. Mais ce fut surtout au siècle suivant que l'on s'attacha



La Prédication de saint Jean-Baptiste, par Lorenzo et Jacopo da San Severino. (Oratoire de Saint-Jean-Baptiste a Urbin.)

à la poursuite de cette autre forme de la couleur locale. Les Vénitiens y passèrent maîtres. Au début du quinzième siècle, longtemps avant les visions éblouissantes que nous ont laissées du monde oriental Gentile Bellini et Carpaccio, les sculpteurs de chapiteaux du palais des Doges s'étaient évertués à caractériser les différentes nations : Latins, Tartares, Turcs, Hongrois, Grecs, Goths, Égyptiens et Persans[1]. Dans ses fresques d'Arezzo, Piero della Francesca mit tout son amour-propre à pourtraire les Mongols ou les Arméniens. Dans la porte de bronze de Saint-Pierre de Rome, Filarete s'attaqua non sans succès aux Grecs, Arméniens, Russes et autres chrétiens schismatiques accourus au Concile de Florence.

Il est à peine nécessaire, après ce qui vient d'être dit, de nous demander quel était chez les quattrocentistes le rôle de la peinture de genre. A peine cultivés en tant que branche distincte, les tableaux de genre s'introduisaient partout sous les prétextes les plus fallacieux : dans les scènes de l'Ancien Testament, aussi bien que dans celles du Nouveau. Fra Angelico, en peignant, dans la chapelle de Nicolas V, les épisodes si naïfs ou si touchants de la vie des mendiants qui sollicitent la charité de saint Laurent, a-t-il fait autre chose qu'un tableau de genre! Jusque dans les bas-reliefs dont Nanni di Banco, Donatello, Civitale et *tutti quanti* ornèrent, ici les niches d'Or San Michele (Saint Éloi ferrant un cheval), là l'autel de Saint-Antoine de Padoue, ou encore le retable de Saint Régulus, au dôme de Lucques, partout éclate le besoin de donner aux grandes compositions historiques le caractère de simples épisodes, et ces épisodes, peintres, sculpteurs, graveurs, orfèvres, s'efforcèrent de les rendre aussi pittoresques ou aussi piquants qu'il était en leur pouvoir.

Le paysage ne fut pas cultivé, en tant que genre distinct, à l'époque dont nous nous occupons. Mais les fonds des sculptures ou peintures florentines, ombriennes et vénitiennes ont parfois toute l'importance de paysages proprement dits. Je ne puis d'ailleurs sur ce point que renvoyer le lecteur à une autre section du présent chapitre dans laquelle j'ai essayé de retracer l'histoire des débuts du paysage italien (page 287).

La peinture de nature morte, spécialité pour laquelle plus d'un de nos lecteurs n'éprouve sans doute qu'une faible sympathie, passe pour avoir été inaugurée par le Vénitien Jacopo de' Barbarj. On cite comme la plus ancienne production de ce genre la *Perdrix et les deux Gantelets* du musée d'Augsbourg (1504).

Est-il nécessaire d'ajouter qu'ici encore, comme pour le paysage, les peintres excellaient à rendre, soit les jeux de lumière se réfléchissant sur une armure polie, sur un globe de cristal, sur une pièce d'orfèvrerie, soit le velouté des étoffes, ou encore le chatoiement des pierres précieuses. Piero della Francesca, Mantegna, Antonello de Messine et une foule de leurs contemporains étaient passés maîtres dans ces trompe-l'œil, dans ces tours de force.

1. *Annales archéologiques* de Didron, t. XVII, p. 305.



Janissaire. Fac-similé d'un dessin de Gentil Bellin
(Londres, British Museum).



Femme turque. Fac-similé d'un dessin de Gentil Bellin (Londres, British Museum).

Malgré la répugnance innée des Italiens pour la trivialité et le grotesque, qui tiennent une si large place dans l'art français, allemand et flamand contemporain, la caricature ne laisse pas de s'honorer chez eux, au quinzième siècle, du concours d'artistes illustres à juste titre. Je me hâte d'ajouter qu'il ne s'agit pas de ces productions frivoles ou lascives destinées uniquement à provoquer le rire ou à flatter de mauvaises passions, mais bien de grandes pages monumentales ayant pour mission de flétrir des coupables, et où l'artiste se faisait en quelque sorte l'auxiliaire du bourreau. On avait pris l'habitude, en Italie, de



La Présentation de la tête de saint Jean-Baptiste à Hérode. Bas-relief de Civitale.
(Dôme de Lucques.)

pourtraire au vif, sur la façade des édifices publics, les grands criminels, surtout les traîtres, et les maîtres les plus graves ne dédaignaient pas de se charger de cette tâche peu enviable.

Le 17 août 1412, le pape Jean XXIII fit peindre sur tous les ponts et toutes les portes de Rome Sforza de Cotignola suspendu à une potence par la jambe droite, en tant que traître vis-à-vis de l'Église; dans la main droite du patient on voyait une pioche (probablement une allusion à son ancienne condition de paysan), dans la gauche un rouleau de parchemin avec cette inscription :

> Jo sono Sforza, villano della Cotignola, traditore,
> Che dodeci tradimenti ho fatti alla Chiesa contro lo mio onore.
> Promissioni, capitoli, patti ho io rotti.

Ces peintures ne furent effacées que le 12 juin 1413[1].

En 1462, un autre pape, Pie II, fit exécuter par l'habile sculpteur Paolo Romano, pour les livrer aux flammes, deux mannequins représentant son ennemi Sigismond Malatesta.

1. *Diarium* d'Antonio di Pietro, chez Muratori : *Scriptores*, t. XXIV, p. 1031-1032, 1036.

A Florence, en 1434, les Médicis livrèrent à la risée publique leurs ennemis vaincus, les Albizzi, et chargèrent Andrea del Castagno, qui en garda le surnom d' « Andrea degli Impiccati » (André des Pendus), de les pourtraire sur les monuments publics. A Florence également, vers 1425, les créanciers de Rinuccio Farnese avaient orné certains murs du portrait de leur débiteur, avec quelque inscription injurieuse. Il fallut que les Siennois intervinssent pour le faire effacer. Un autre personnage, Rodolphe de Camerino, fut l'objet d'une vengeance analogue également de la part des Florentins[1]. En 1478, nouvelles exécutions politiques : Botticelli reçut l'ordre de peindre les complices de la conspiration des Pazzi, travail pour lequel il toucha quarante florins larges[2]. Léonard de Vinci ne dédaigna pas d'accepter une part de collaboration dans ce travail. Le conspirateur qui lui échut en partage était un certain Baroncelli, qui s'était réfugié à Constantinople et qui, après son extradition, fut pendu à Florence (une esquisse du cadavre, prise sur nature, orne le cabinet de M. Bonnat). On avait compris dans le nombre l'archevêque Salviati, ce qui exaspéra tout particulièrement le pape Sixte IV : aussi en 1479 le souverain pontife réclama-t-il des Florentins la destruction de cette peinture si outrageante pour les ministres de la religion[3]. A quelque quinze ans de là les Médicis se virent appliquer la peine du talion : en 1494, après leur expulsion, leurs portraits remplacèrent à leur tour ceux de leurs ennemis sur la façade des monuments publics. Ainsi va le monde.



Effigie d'un conspirateur.
Fac-similé d'un dessin de Léonard de Vinci.
(Collection de M. Léon Bonnat.)

Cet usage était tellement répandu, que nous le trouvons jusque dans la petite ville de Città di Castello; il y est question, en 1474, d'une tour sur laquelle on

1. Voy. les preuves dans *les Précurseurs de la Renaissance*, p. 131-132.

2. *Archivio storico italiano*, 1862, t. VI, p. 5.

3. Gaye, *Carteggio*, t. I, p. 574. — A Rome même, Sixte IV fit payer cher à un de ses sujets une plaisanterie de mauvais goût : Un peintre s'étant permis de représenter sur un panorama de la ville de Cavi, alors assiégée par l'armée du pape, un Franciscain qui faisait la cour à une femme, le fougueux pontife lui fit donner dix coups de corde et le bannit de sa capitale. (*Les Arts à la cour des Papes*, t. III, p. 29.)

avait fait peindre les rebelles[1]. Je laisse à penser au lecteur si ces portraits, plus ou moins ressemblants, étaient accompagnés d'attributs comiques ou d'inscriptions injurieuses.

Les prédicateurs ne dédaignaient pas d'invoquer le secours des peintres pour frapper leurs adversaires. Saint Bernardin de Sienne et Robert de Lecce brûlèrent, sur les places publiques de Bologne, de Ferrare et de Milan, le portrait de Beccadelli (Antonio Panormitano), peint sur papier, à côté de son infâme livre *l'Hermaphrodite*.



Deux Gueux.
Fac-similé d'une gravure attribuée à Mantegna.

En dehors de ces compositions dictées par la vindicte publique, on chercherait en vain dans l'art de la Première Renaissance une veine comique ou grotesque quelque peu caractérisée, du genre de celle qui se développait si librement chez les artistes franco-flamands. De telles tendances eussent été en contradiction flagrante avec la poursuite de la beauté et de la noblesse, qui n'avait cessé, à travers bien des fluctuations, de servir de base à l'art italien, depuis Nicolas de Pise et Giotto jusqu'à Raphaël; elles eussent juré avec les hautes doctrines spiritualistes propagées par les néo-platoniciens. Tout au plus peut-on signaler de loin en loin une note plus fortement réaliste ou quelque trait d'esprit. Nous en aurons bien vite épuisé la liste : Au palais ducal de Venise, Pisanello peignit parmi les compagnons de Frédéric Barberousse un prêtre allemand avec les doigts enfoncés dans la bouche, motif d'hilarité pour les gamins qui l'entouraient. Chez Paolo Uccello, ce qui peut paraître comique n'est au fond que lourdeur d'esprit, manque d'imagination : chargé de peindre, pour la loge des Peruzzi à Florence, les *Quatre Éléments*, il représenta la terre par une taupe, l'eau par un poisson, le feu par une salamandre, l'air par un caméléon, auquel, trompé par la similitude des noms, il donna la forme d'un chameau. Benozzo Gozzoli n'avait pas davantage la veine comique; il l'a bien prouvé dans son tableau du Louvre, avec Averroès étendu sous les pieds de saint Thomas d'Aquin en guise d'escabeau : au lieu de s'y montrer sous des traits ridicules, le grand philosophe arabe y paraît sérieux et

1. Vischer, *Luca Signorelli*, p. 337.
2. Voigt, *Die Wiederbelebung*, t. I, p. 484.

digne, malgré la position gênante qu'il occupe. Notons toutefois, à l'actif de cet aimable narrateur, le joli motif de la Honteuse de Pise (*la Vergognosa di Pisa*), qui, pour ménager sa pudeur et satisfaire sa curiosité, pose sa main devant ses yeux, mais en écartant les doigts[1]. La poursuite du comique, et d'un comique trivial, s'accuse plus nettement dans le tableau longtemps célèbre d'un représentant des Écoles du Nord, le Milanais Léonard de Besozzo; il y représenta deux paysans et deux paysannes se tordant de rire. Ce ne fut pas une des moindres contradictions de l'esthétique de Léonard de Vinci que l'idée saugrenue d'imiter ou même de copier cette composition. Quant aux prétendues caricatures de Léonard, tout le monde sait de reste aujourd'hui que l'artiste a uniquement cherché à y étudier les déformations de la face humaine. Citons enfin, chez Mantegna, un trait véritablement satirique : mécontent de la parcimonie ou des lenteurs du pape Innocent VIII, le peintre osa, affirme-t-on, donner les traits du souverain pontife à une personnification de l'Avarice. On sait que, cette fois du moins, le lourd pape génois se montra homme d'esprit en conseillant à Mantegna de peindre à côté la figure de la Patience. Que la fibre comique ou grotesque fût d'ailleurs peu développée chez Mantegna, nous le savons par son tableau du Louvre, *la Vertu chassant les Vices* : rien de moins spirituel que les monstres dont le grand artiste a peuplé la composition.

En cherchant bien, on découvrirait peut-être encore quelque motif plus ou moins gai, ou quelque élément plus ou moins grotesque, plus ou moins humoristique, dans les bas-reliefs ou les boiseries d'un petit nombre d'églises (portes de Santa Maria del Fiore à Florence, et de la cathédrale de Côme; boiseries avec la date 1427 et le nom de « Joannes Oravia » dans l'église San Catervo à Tolentino[2], etc.), dans certaines miniatures[3] ou dans certaines estampes, par exemple les *Planètes* de Botticelli, dans le *Combat pour la possession du haut-de-chausses*, gravure italienne anonyme[4], dans la *Grimace* de Baccio Baldini[5], dans un tableau représentant la *Foire aux singes*, la « Fiera alle Bertuccie[6] ». Mais ce ne sont là, il faut le répéter, que des exceptions absolument négligeables dans un si vaste ensemble. On ne trouve surtout plus de ces grandes allégories satiriques du genre de celles qu'Ambrogio Lorenzetti avait peintes cent années auparavant au palais public de Sienne[7].

1. Gravé ci-dessus, p. 14.
2. Finocchietti, *Della Scultura et Tarsia in legno ;* Florence, Barbera, 1873, p. 26 et suiv.
3. Miniatures de Fra Benedetto del Mugello, au couvent de Saint-Marc à Florence (Marchese, *Memorie dei più insigni pittori, scultori e architetti domenicani ;* 4e édition, t. I, p. 224).
4. Publiée dans le recueil de la *Société internationale chalcographique*, 1886, pl. I. Cf. l'*Annuaire des Musées de Berlin*, 1886, p. 73 et suiv. (article de M. Lippmann).
5. Passavant, *le Peintre graveur*, t. V, p. 37.
6. *Les Collections des Médicis au quinzième siècle*, p. 40.
7. La Galerie des Offices expose, sous le numéro 17, une gravure au burin italienne anonyme, de la fin du quinzième siècle, représentant l'empereur et le pape debout tous deux et

L'essor d'une école, et surtout d'une école dont le triomphe final consiste dans l'idéalisme, ne se rattache pas forcément à la multiplicité des motifs pittoresques que lui offre la société contemporaine, pas plus qu'à l'élégance des modes ou aux raffinements du luxe. On ne saurait nier cependant que de tels éléments favorisent singulièrement la tâche du sculpteur ou du peintre, en développant invinciblement son goût ou en lui fournissant un choix heureux de



Combat pour la possession du haut-de-chausses. Réduction d'une gravure italienne anonyme.

modèles. Ce concours devait être tout particulièrement précieux pour une école qui, entre l'idéalisme d'un Masaccio et celui d'un Léonard de Vinci ou d'un Raphaël, se vit forcée — et elle s'y résigna de grand cœur — de parcourir toutes les étapes du naturalisme. En outre, l'art ne réside pas uniquement dans l'architecture, la sculpture et la peinture, comme on l'a trop longtemps soutenu; toutes ses manifestations, à commencer par l'ornementation, con-

luttant. Le pape attire à lui les armes de France, « Rex Francie » (fleurs de lis), au-dessous desquelles est une balance, comme pour dire que c'est la France qui décidera la question; l'empereur au contraire brise un manche attaché à une roue et entouré de banderoles portant ces inscriptions, « Rex Bœmie, Patriarca Rome », que le pape a l'air de faire tourner du pied; chacun des deux souverains a un pied sur une colonne qualifiée de « Civitates imperatorie » et placée dans un navire appelé « Duces Austrie »; ce navire à son tour flotte sur les ondes qui forment le bas de la gravure; l'autre pied pose sur un lion, qui lui-même est debout sur une banderole attachée à un arbre où se trouve un autre écusson avec les trois fleurs de lis (inscription : « Dux Borgondie »), puis d'autres emblèmes. C'est tout à fait la caricature politique, mais combien compliquée!

courent au même but en lui apportant un contingent de forces nouvelles, semblables aux mille racines qui font affluer la sève au cœur de l'arbre. Bien plus, ces facteurs négligés des historiens, le mobilier, le costume, les fêtes, font partie intégrante de l'art, et c'est surtout en cherchant à isoler celui-ci, comme l'a fait notre siècle, qu'on l'a compromis, qu'on en a fait un produit factice qui aujourd'hui, pour l'immense majorité des branches décoratives, en est réduit à vivre d'imitations.

Le quinzième siècle est précisément cet âge d'or de la couleur, des formes élégantes, longuement mûries et caressées, des manifestations plastiques. On devient aisément peintre au milieu de tant d'images qui sollicitent le pinceau, d'associations de tons si chatoyantes et si harmonieuses. Chaque événement public, chaque étape dans la carrière individuelle, se traduisent par des symboles parlant aux yeux.

Tout cependant n'était pas bénéfice dans ces emprunts : le monde profane, si propre à tenter le pinceau des peintres, excluait parfois le grand art. Les pompes d'ici-bas les attirent, et on leur demande de se confiner dans les régions de l'idéal ; ils voudraient représenter ce qu'ils voient, et on les force à deviner le monde invisible, les tortures des damnés dans l'enfer, le sombre découragement des âmes du purgatoire, les joies du paradis. Les modes du jour les séduisent, et il faut qu'ils restituent, au moyen de l'archéologie, les costumes des patriarches, des apôtres, des saints. Dures épreuves d'une époque de transition. Les contemporains ont pu souffrir de cette contrainte ; la postérité n'a qu'à s'en féliciter. Piero della Francesca, Pinturicchio, Carpaccio, n'eussent fait que nous amuser avec leur cortège d'accoutrements bizarres ; Léonard, Michel-Ange et Raphaël remueront jusqu'aux fibres les plus profondes de notre être par la noble simplicité du costume et du geste, l'éloquence dramatique, la vérité humaine éternelle, qui est encore au-dessus des modes, quelque brillantes qu'elles soient.

A la cour de Rome, la minutie du cérémonial — on n'ose prononcer le mot d'étiquette devant des usages aussi vénérables, — dont le Strasbourgeois Jean Burchard, maître des cérémonies pontificales, s'est fait l'inexorable narrateur, fournit d'innombrables sujets de tableaux. Le couronnement du pape, la remise du pallium, la cavalcade de Saint-Pierre à Saint-Jean de Latran, l'abandon du baldaquin, la prise de possession de la chaise stercoraire, celle du bâton et des clefs, celle de la ceinture de soie rouge et de la bourse de couleur pourpre, etc., etc., que de thèmes propres à défrayer l'imagination des amateurs du pittoresque !

A Naples, lors du couronnement du roi Alphonse II (1494), Burchard, envoyé par le pape comme ordonnateur des cérémonies, élabore le programme [1]

1. *Diarium*, édit. Thuasne, t. II, p. 124-130, 156.



Groupe de cavaliers. Fac-similé d'un dessin de Pinturicchio
(Musée du Louvre).

le plus savant et décide que la cathédrale sera parée de tentures précieuses et qu'on y installera des tribunes, un lit de cérémonie et une crédence portant entre autres les ornements suivants : deux grands flacons en vermeil, deux grands « bucalia » en argent, deux autres plus petits, deux candélabres avec des cierges, un calice, l'ampoule pour le vin et l'eau, la bourse pour le corporal, une boîte à hosties, un encensoir avec la nef, la cuiller et l'encens, deux aiguières, une tasse d'argent, un vase avec l'huile, un vase avec des charbons ardents, etc., etc. Sur l'autel devront prendre place les candélabres, la croix, l'amict, l'aube, la ceinture, la croix pastorale, l'étole et la tunique, la dalmatique, les gants, la chasuble, la mitre, l'anneau pontifical, la tiare précieuse, le glaive royal, la couronne royale avec le béret, le globe, le sceptre, l'étendard, deux paix, etc., etc.

Suit une longue description des ornements destinés au diacre et au sous diacre ainsi qu'au légat, celle des faldistoires, des baldaquins, du trône, des sièges, etc., etc., des vêtements que devront porter les prélats, les princes, les grands seigneurs. Le roi portera une «camisea» ouverte par derrière et nouée jusqu'à la ceinture par des cordons, une « diploides », un « vestitellum », et par-dessus une ample « vestis » de brocart d'or cramoisi crépu, à la façon française, *ad formam gallicam*, avec une doublure d'hermine et des chaussures en drap noir. Le maître des cérémonies se tait sur les joyaux qui devront rehausser l'éclat du costume, se remettant de ce soin à la magnificence bien connue de la cour de Naples. Effectivement, le roi parut avec un joyau composé de trois perles et d'une pierre précieuse valant peut-être dix mille ducats (un demi-million de francs !).

Est-ce à dire qu'un tel déploiement de luxe suffise à inspirer des artistes ? Assurément non. Les fêtes du couronnement de Louis XIV, de Louis XV, de Louis XVI, de Charles X, n'ont pas été moins savamment organisées, moins magnifiques, sans qu'aucun chef-d'œuvre en soit sorti. Par suite d'une ironie du sort, ou plutôt par suite de quelque loi mystérieuse destinée à proclamer l'indépendance de l'artiste, c'est une cérémonie absolument secondaire, la distribution par Charles X des croix de la Légion d'honneur aux artistes, qui a fourni le plus beau tableau de cérémonie de la Restauration, la toile de Heim, qui tient aujourd'hui si dignement sa place au Louvre, dans la salle des États.

Chez les anciens, le corps nu pouvait briller de toute sa beauté. Depuis le triomphe du christianisme, il faut que l'éclat des parures remplace les splendeurs du nu. De là l'importance accordée au costume, dans la vie publique aussi bien que dans la vie privée; de là ces règlements qui s'étendent jusqu'au choix des couleurs. Exemple : en 1455, Marsuppini, chancelier de la République de Florence, est autorisé, à l'occasion de la mort de son père, à se rendre — mais pour une fois seulement — au palais de la Seigneurie avec un vêtement de

telle couleur qu'il lui plaira, sauf le noir[1], qu'il lui était formellement interdit de porter[2].

Les pouvoirs publics faisaient cadeau d'un vêtement, comme ils auraient décerné quelque haute récompense, une épée d'honneur, ou le droit de cité, ou une statue équestre. En 1490, Francesco di Giorgio reçut de la fabrique du Dôme de Milan, pour le modèle qu'il avait fait en vue de l'achèvement de cet



Costumes italiens du XVe siècle. D'après les peintures d'un coffre de mariage. (Collection de M. Cernuschi.)

édifice, 100 florins du Rhin de gratification, le remboursement de ses frais de route et de séjour, et en outre un vêtement de soie — à la mode milanaise — pour lui, ainsi qu'un autre pour son serviteur : *un vestito di seta per lui; ed altro vestito pel suo servo, da farsi secondo il costume milanese*[3].

Les modes du moyen âge avaient tour à tour péché par la sévérité ou l'extravagance, par une simplicité ascétique ou par le luxe lourd et vide cher aux Byzantins. Le quatorzième siècle, l'âge de Dante, de Pétrarque et de Boccace, de Giotto, d'Orcagna et de Simone Martini, vit poindre quelques velléités

1. Le deuil se portait souvent en brun. A la mort de sa femme, Parenti fit don à ses filles et à ses belles-sœurs de « panni monachini »; aux funérailles de Julien de Médicis, la jeunesse florentine se vêtit de « bruno ». (Politien, *Congiura dei Pazzi.*)

2. Gaye, *Carteggio*, t. I, p. 562.

3. *Annali della fabbrica del duomo di Milano*, t. III, p. 64.

d'élégance, surtout dans le costume féminin; il y a déjà beaucoup de liberté et de grâce dans la toilette des dames du temps peintes à Florence sur les murs de la chapelle des Espagnols, à Avignon sur ceux du palais des Papes.

La Renaissance ne pouvait rester indifférente à un facteur si important dans le développement du goût; elle poursuivit cette réforme et alla épurant de génération en génération. Si le premier tiers du quinzième siècle offre encore



Costumes italiens du xve siècle. D'après les peintures d'un coffre de mariage.
(Collection de M. Cernuschi.)

en abondance des formes hétéroclites de vêtements, de coiffures et de chaussures (étoffes empesées ou bouffantes, avec garnitures de plumes, dans les peintures ou dessins de Masolino, de Pisanello, de Piero della Francesca, etc.), la coupe des différentes parties du costume ne tarde pas à se régler de jour en jour plus étroitement sur la structure même du corps humain : sans revenir à la simplicité et en même temps à la liberté ou à la souplesse du costume antique, on finit par élaborer des modes à la fois élégantes, pittoresques et variées, aux couleurs tour à tour vives ou harmonieuses, avec un mélange d'étoffes molles et d'étoffes empesées, de chausses et pourpoints en drap ou en satin se moulant sur le corps comme du caoutchouc, de brocarts d'or crépus ou plats à grands ramages donnant au costume quelque chose de plus solennel et de plus riche. C'est le triomphe des ateliers de soieries de Florence, de Lucques, de Milan, le triomphe du ras de Gênes, des fourrures rares, des broderies éblouissantes.

Peu d'époques ont porté le luxe aussi loin : le brocart d'or coûtait jusqu'à 12 ducats (600 francs) la brasse ; un vêtement de femme en brocart d'or cramoisi revenait facilement à 800 ou 1000 ducats, — 40 000 à 50 000 francs de notre monnaie[1].

Les édits somptuaires avaient beau frapper des peines les plus sévères : les grands donnant l'exemple du faste, c'était une bataille à recommencer tous les jours et où l'usage triompha presque constamment de la loi. La seule réforme efficace fut celle que provoqua Savonarole à Florence : elle dura juste autant que le prophète, c'est-à-dire quelque six ou huit ans.

Mais la marque distinctive de la Renaissance, c'est aussi de pouvoir établir le costume le plus élégant avec les étoffes les plus communes : le style ici prime le reste ; la matière première, la main-d'œuvre, simples accessoires que tout cela.

Le progrès ne frappe pas moins si l'on compare les modes italiennes aux modes françaises contemporaines : aux *souliers à la poulaine*, aux *patins*, aux *chaperons*, aux *hennins*, aux *guimpes*, aux *robes à la Agnès Sorel*, laissant à découvert les épaules et les seins jusqu'au milieu de la poitrine, au *costume de folie*, du règne de Charles VI, en un mot aux mille inventions de l'oisiveté ou du dévergondage[2], les Italiens substituent un costume tour à tour somptueux, élégant ou coquet, mais jamais grotesque ni indécent.

L'enfance, l'adolescence, l'âge mûr, la vieillesse, autant de catégories distinguées par leur costume, habitude si éminemment pittoresque et bien préférable à celle du dix-septième et du dix-huitième siècle, où les jeunes garçons et les jeunes filles étaient d'ordinaire vêtus comme les grandes personnes, dont ils reproduisaient le costume en miniature. Les diverses classes de la société ne tranchaient pas moins les unes sur les autres. Aussi l'art du quinzième siècle put-il tour à tour représenter, avec une science consommée, rien qu'en puisant dans les rangs, si bien enrégimentés, de la société contemporaine, la magnificence du prince, la gravité du magistrat, les ardeurs belliqueuses de la jeunesse, la fierté ou l'élégance un peu apprêtée de la grande dame, la sévérité des matrones, la grâce naïve des jeunes bourgeoises ou des filles du peuple.

Il restait dans les mœurs je ne sais quelles velléités chevaleresques, qui ne laissaient pas de donner une tournure martiale et un air décidé même aux plus pacifiques. Les exercices militaires étaient encore en grand honneur : Pierre de Médicis le goutteux se crut obligé, malgré ses infirmités, de tenir tout un arsenal d'armures de joute. Ses fils Laurent et Julien remportèrent des succès brillants — quoique peut-être dus à la complaisance de leurs adversaires — dans les célèbres joutes de 1468 et de 1469, dont l'une a été immortalisée par Politien dans son poème de la *Giostra*. Il n'est donc pas surprenant que les peintres, en se bornant à copier les modèles qu'ils avaient sous les yeux, aient pu nous

1. Archives de Milan. — Sur les raffinements de la toilette, la parfumerie, etc., voy. Burckhardt, *la Civilisation*, t. II, p. 112 et suiv.

2. Voy. *l'Histoire du Costume en France* de Jules Quicherat.



ÉTUDES DE COSTUMES. FAC-SIMILÉ D'UN DESSIN DE PIZANELLO (COLLECTION MALCOLM)

donner ces admirables types de héros, le *Saint Georges* de Donatello, le *Gattamelata* et le *Colleone*, les jeunes guerriers de Gentile da Fabriano, de Piero della



Costumes italiens du XV[e] siècle. D'après une fresque (restaurée) attribuée à V. Foppa. (Église Sant' Eustorgio à Milan.)

Francesca, de Pisanello, de Benozzo Gozzoli, dont le rendez-vous ordinaire était le cortège des rois mages venant adorer l'Enfant Jésus; les hardis et cyniques soldats de fortune de Signorelli, les adorables pages et fauconniers, etc.

Chaque peintre de race s'improvisait costumier, comme certain dessinateur habile de nos jours, qui s'est fait une spécialité de défrayer de modèles les théâtres et les bals. Pisanello se distingue par la désinvolture et la crânerie de ses toilettes, robes à longue traîne, mantelets disparaissant sous le poids des plumes qui les garnissent. Chez Benozzo Gozzoli, qui excelle dans cet art, le costume est d'une élégance, d'une variété et d'une richesse admirables; ce sont les ajustements à la fois les plus pittoresques et les plus nobles. Botticelli, délicieux maniériste, affectionne les draperies molles et lâches; ce ne sont que plis et replis, rubans flottants, tailles déhanchées. Signorelli, au contraire, donne quelque chose de rude et de brutal à ses accoutrements : plus d'un de ses personnages semble se présenter devant nous en bras de chemise et en caleçon, arrangement qui permettait au fougueux anatomiste de mieux montrer sa connaissance du corps humain; et puis quel luxe d'aiguillettes, de crevés, de vêtements mi-partis! comme toutes les portions du corps sont sectionnées et hachées!



Laurent de Médicis en guerrier.
D'après une médaille.

Ne croyons pas au reste que tous les costumes représentés dans les bas-reliefs ou les peintures du quinzième siècle aient été pris dans la réalité ou bien aient inspiré à leur tour la jeunesse dorée du temps : beaucoup d'entre eux n'ont jamais existé que dans l'imagination d'artistes, les uns épris de l'antiquité, les autres de l'idéal. Tels sont les costumes mi-antiques de Donatello, dans les bas-reliefs de l'histoire de saint Antoine de Padoue, et ceux de Mantegna dans les fresques des Eremitani; tels sont ceux de Fra Angelico, du Pérugin, de Francia et en général de l'École mystique.



Jeune archer vénitien.
D'après une peinture de Carpaccio.
(Académie de Venise.)

Examinons de plus près cette révolution — c'en fut une — qui réagit à son tour sur les arts du dessin, car ceux-ci ont suivi le courant plutôt qu'ils ne l'ont dirigé[1].

Chez les hommes, la tunique à manches plus ou moins larges, ou plutôt une

1. Le costume italien de la Renaissance, ce chapitre si important de l'histoire des arts, attend encore son historien. J'emprunte quelques-uns des détails qui suivent, mais en petit nombre seulement, à la *Kostüm-Kunde* de Hermann Weiss (t. III, p. 292 et suiv. Stuttgart, 1872);

espèce de manteau de lévite, — la *zimarra* —, tombant jusqu'aux pieds, qui sont cachés, continue à tormer le vêtement de cérémonie, mais en devenant plus



Costumes de dames italiennes au xv[e] siècle.
D'après une fresque du palais de Schifanoja a Ferrare.

ample, de manière à tavoriser les effets de draperie. C'est le vêtement que portent les Médicis dans les fresques de Benozzo Gozzoli et de Filippino Lippi; les ambassadeurs de Sainte-Ursule dans les tableaux de Carpaccio.

quant au fonds même de mon essai d'exposition, il repose sur l'examen soit des œuvres d'art contemporaines, soit des chroniqueurs, soit encore des inventaires manuscrits.

Vers la fin du siècle, ce vêtement, qui pouvait tenir lieu de tout autre, alterne avec une tunique par-dessus laquelle on jette un manteau sans manches offrant une certaine analogie avec la toge antique.

Disons tout de suite que rien ne varie plus que ces vêtements de dessus. Chez les jeunes Bentivoglio, c'est un manteau assez raide et fort long, à col droit, échancré sur la poitrine, noué à la ceinture et s'entr'ouvrant dans le bas, comme un triangle, de manière à laisser à découvert la partie inférieure de la tunique ou plutôt de la robe, car c'en est une en réalité[1]. Ailleurs c'est un mantelet (*mantellina*) pesant et assez raide, sans manches, avec une échancrure pour laisser passer les bras, fermé de toutes parts, et tombant en plis parallèles jusqu'au-dessous du genou, tout en s'élargissant vers le bas, ou encore un mantelet laissant la poitrine à découvert et retombant le long des hanches[2].



Costume italien du XVe siècle. D'après une fresque de Mantegna.

Un costume d'adolescent, d'une souveraine élégance, est celui des deux jeunes saints, deux guerriers peints par Ambrogio Borgognone, debout aux côtés de saint Ambroise, dans un des retables de la Chartreuse de Pavie : l'un porte un justaucorps raide, formant presque jupon, et une culotte collante; l'autre, une culotte semblable et, par-dessus son pourpoint, une sorte de blouse sans manches tombant droit, avec une échancrure à la hauteur des coudes, pour laisser passer les bras; autour du cou, une triple chaîne d'or; la tête nue, avec de longs cheveux ondulés; à la main une palme et une épée dont la pointe repose sur le sol. Supposons qu'au lieu de vivre au quinzième siècle et de pouvoir introduire dans ce tableau de sainteté les costumes de son temps, Borgognone eût vécu au dix-neuvième siècle et eût voulu procéder de même; quelle caricature n'aurait-il pas mise au jour!

Puis nous avons le costume chaste, sans prétention et cependant plein d'élégance, du jeune clerc dans les gravures du *Songe de Polyphile* (1499) : calotte recouvrant des cheveux épais, légèrement ondulés; manteau long et étroit, boutonné sous le menton et ne laissant apercevoir des vêtements de dessous que les manches de la tunique.

Les souverains affectaient tour à tour le plus grand luxe ou la plus grande simplicité. Le roi Alphonse de Naples portait d'ordinaire un vêtement noir, avec une chaîne d'or au cou, ou avec un « fermaglio » sur le chapeau : il était rare qu'il fît usage de brocarts ou d'autres étoffes de soie[3]. Nous rencontrons le même dédain pour les raffinements de la toilette chez le duc Frédéric d'Urbin,

1. Voy. la gravure de la page 157.

2. Voy. le fragment de fresque de Vincenzo Foppa gravé dans *la Renaissance au temps de Charles VIII*, p. 261. (Collection de sir Richard Wallace.)

3. Vespasiano, *Vite di uomini illustri*, édit. Bartoli, p. 61.

resté fidèle, comme Alphonse, aux habitudes des camps; chez les Médicis, chez lesquels cette simplicité était de la prudence[1].

Les papes, au contraire, se distinguèrent tous par la richesse de leur costume, y compris Nicolas V, qui aimait, au témoignage de son successeur Pie II, « vestes ornatas ». Il en était de même des Sforza. Le duc Galéas-Marie, soucieux de sa tenue jusqu'à l'excès, se montrait vêtu tantôt d'un manteau de damas cramoisi tombant jusqu'aux pieds, tantôt d'une « veste » de soie cramoisie, doublée de zibeline et ceinte d'un cordon de soie brune, avec une toque également brune et des chausses mi-parties, une moitié brune, l'autre blanche, conformément à son habitude; des brodequins blancs (« due bottine ») complétaient son costume. Le frère de Galéas-Marie, Ludovic le More, montrait ici encore le goût exquis qui le distinguait en tout : une miniature de la collection du marquis d'Adda, à Milan, le représente vêtu d'une culotte collante et d'un mantelet descendant jusqu'aux genoux, à la façon de nos pardessus modernes, une toque noire sur ses longs cheveux bouffants, semblables à une perruque.



Coiffure italienne du xvᵉ siècle.
Pierre de Médicis le jeune. D'après une miniature de Gherardo.
(Bibliothèque nationale de Naples.

1. La garde-robe de Pierre de Médicis et de sa femme Lucrèce Tornabuoni était richement montée, mais il est permis de croire que c'était pour les grandes occasions, mariages, visites princières, etc. Parmi les vêtements de Pierre je remarque les pièces suivantes : « cioppa (jupe), mantellina (mantelet), giornea (journade), guebarello (sorte de jupon), coppa (cape); parmi ceux de sa femme figurent, en outre, la « giornea », la « cioppa », la « cotta » (cotte). Les fourrures se composent de martre, de zibeline et de vair. Voy. *les Collections des Médicis au XVᵉ siècle;* Paris, Rouam, p. 24. Le « robone » est, d'après le Dictionnaire de la Crusca, le vêtement

Lorsque César Borgia fit son entrée à Chinon en 1499, le cortège se composait de 12 chariots pleins de malles (« forzeretti ») avec des couvertures de drap rouge et jaune, de 40 mulets avec des housses rouges et jaunes, de 13 mulets avec des couvertures de velours cramoisi et jaune, de 8 mulets avec des couvertures de velours violacé et jaune, de 12 genets à brides d'argent avec des bouffettes d'or à l'espagnole et des housses de velours cramoisi et jaune, de 12 chevaux couverts de velours et de brocart, et parmi eux un cheval harnaché à l'allemande, avec des sonnettes d'argent et une selle de brocart, de 20 pages sur des chevaux couverts de velours cramoisi, les pages portant des sayons rayés de brocart et de velours, et coiffés de bérets. Suivaient 60 écuyers avec des colliers d'or et des sayons de velours noir. Ensuite venaient 8 trompettes vêtus de velours, qui précédaient César Borgia. Celui-ci, accompagné de 18 estafiers à pied, vêtus de manteaux de velours, portait une veste à la française, de velours noir à gauche, avec 12 bandes d'or, sur chacune desquelles se trouvait un grand rubis balais; sa poitrine était ornée d'un miroir de diamants d'une grande valeur; ses manches bordées de grosses perles. Le côté droit de sa veste se composait de brocart avec une manche descendant jusqu'au coude; le bas du vêtement était ourlé de grosses perles. Sur sa tête, un béret de velours noir, avec une perle sur le devant, longue et grosse comme un gland, et avec une garniture de grosses perles montant sur le béret. Les bottes étaient en velours; au-dessus du genou, elles étaient couvertes de perles et de broderies d'or; des tresses d'or servaient à les nouer[1].



Coiffure italienne du xve siècle.
D'après Benozzo Gozzoli.



Coiffure italienne du xve siècle.
D'après une plaquette en bronze.

Les coiffures varient à l'infini : le quinzième siècle a passé en revue toutes les formes imaginables, depuis la calotte, la

porté par les chevaliers, les docteurs et autres personnages; l' « auccho », « lucco » ou « uccho », celui qui caractérisait les citoyens florentins, quelque chose comme la toge des magistrats.

1. (Ferrato) *Entrata del Valentino nel 1499 à Cinone, in corte del Cristianissimo.* Venis A. Clementi. 1868.

toque, le bonnet carré de docteur, le turban, jusqu'au feutre à larges bords que porte saint Georges dans le tableau de Pisanello, à la National Gallery de Londres. La fantaisie seule, non la mode, semble avoir dicté ces formes, dont il serait véritablement difficile d'épuiser la liste, car en dehors de la cape du moyen âge, du tricorne du dix-huitième siècle, du chapeau à haute forme, remis à la mode par notre siècle (on trouve déjà des exemples de cette horrible invention au seizième siècle, dans un dessin ou une gravure de Dürer), la Première Renaissance a essayé de tout, s'est enthousiasmée et s'est lassée de tout. A travers ces variantes innombrables, qui sortent d'ailleurs rarement des limites du bon goût, on démêle cependant quelques types caractéristiques : la TOQUE, plus ou moins modifiée (le sommet en est tantôt aplati, comme dans la médaille de Piccinino, tantôt godronné, tantôt tronqué, comme le serait un cône; le milieu, tantôt renflé, tantôt creusé, comme une casquette sans visière; le bas tour à tour nu ou garni d'un voile noué par derrière et retombant sur le dos, comme chez un des personnages de Mantegna, aux « Eremitani » de Padoue; tantôt encore elle forme un triple étage comme une pièce montée), la toque, dis-je, sert de base à la coiffure chez tous ceux qui n'ont pas à cœur de se singulariser; le BÉRET DUCAL, « il berrettone », n'en est qu'une variante. Signalons à côté d'elle la CALOTTE (tantôt simple, tantôt relevée par derrière), dont procède le « camauro » ou bonnet papal, que porte Sixte IV dans la fresque de Melozzo; puis les CHAPEAUX de feutre ou de bièvre, sans bords, mais aux formes extraordinairement capricieuses, relevés par devant ou par derrière ou sur les côtés, et LES CHAPEAUX A BORDS, parfois ornés de plumes comme ceux des bersagliers modernes. Quant au TURBAN et autres couvre-chefs qui en dérivent, après avoir été à la mode au début du quinzième siècle (peintures de Masolino, de Pisanello, etc.), ils finissent par tomber en désuétude, le goût s'épurant de



Coiffure italienne du xve siècle. D'après une médaille de Pisanello.



Coiffure italienne du xve siècle. D'après une médaille de Pisanello.



Coiffure italienne du xve siècle. D'après une médaille de Pisanello.

plus en plus. Cependant on en rencontre encore un exemple dans le portrait de Balthazar Castiglione, cette merveille du pinceau de Raphaël.

Pour l'arrangement des cheveux, liberté illimitée. Lionel d'Este porte les siens crépus et coupés court; Alphonse d'Aragon, roi de Naples, longs, coupés droit sur le front, mais les oreilles dégagées; c'est aussi avec une chevelure longue et ondulée, parfois bouclée (coupe dite des *Enfants d'Édouard*, remise à la mode par Delaroche), que se montrent d'ordinaire les jeunes garçons. Chez Platina, le bibliothécaire de Sixte IV, les cheveux sont divisés sur le côté par une raie; chez les neveux du même pape, ils retombent pêle-mêle sur le front, dans le genre des coiffures à la chien (je demande pardon au lecteur d'employer cet horrible néologisme), leur donnant un air particulièrement niais. Le même système de coiffure — les cheveux couvrant les oreilles et tombant jusqu'aux yeux —, avec cette différence que les extrémités sont égalisées avec soin, reparaît chez un jeune homme qui a évidemment voulu poser pour un fashionable accompli, mais qui n'a réussi qu'à nous laisser l'image d'une bêtise prétentieuse (bas-relief en marbre du Musée de South-Kensington).



Coiffure italienne du xve siècle. D'après une médaille.



Coiffure italienne du xve siècle. D'après une médaille.



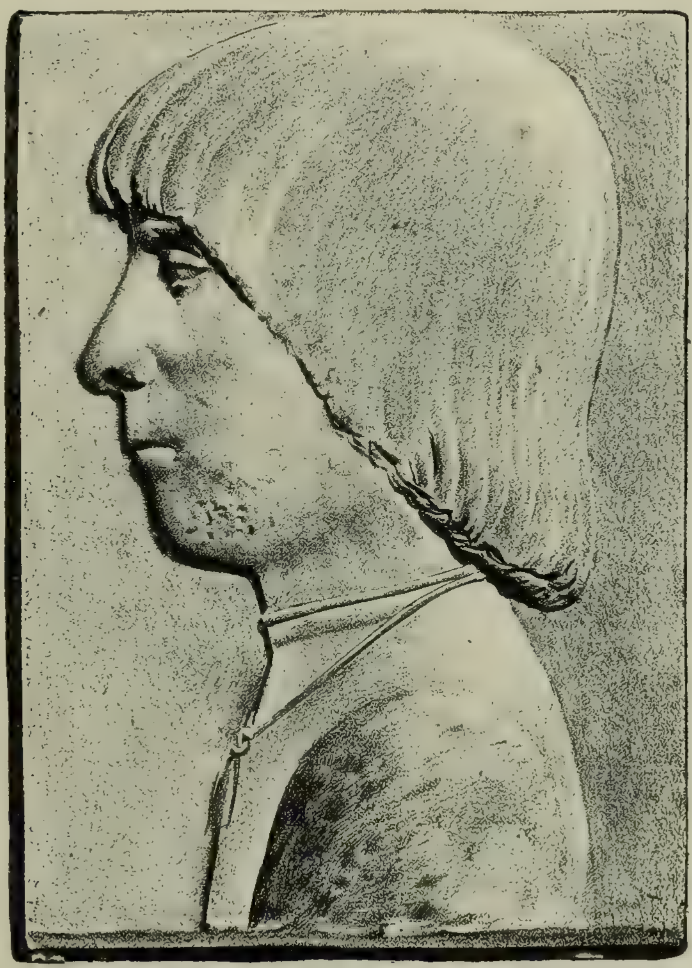
Coiffure italienne du xve siècle. D'après une médaille.



Coiffure italienne du xve siècle. D'après une médaille.

La barbe, la moustache et les favoris étaient, par contre, absolument proscrits par la mode : porter la barbe eût été chercher à se singulariser au quinzième siècle tout comme au dix-huitième, où le peintre Liotard se fit une réputation et mérita le titre de « peintre turc » pour avoir laissé pousser la sienne. Dans le recueil de Vasari on ne trouve, pour tout le quinzième siècle, que huit artistes portant la barbe : ce sont Donatello, Michelozzo, Nanni di Banco, Antonio Rossellino, Paolo Romano, puis Paolo Uccello, Cosimo Rosselli et Carpaccio, c'est-à-dire, sur ce total de huit, cinq sculpteurs, gent qui a d'ordinaire l'humeur fort indépendante. Seuls les Orientaux étaient en possession de se montrer avec cet appendice : aussi

François Philelphe, pour être revenu de Constantinople avec une barbiche, se vit-il traiter de « Græculus », de « Barbula », et le marquis Louis II de Gonzague reçut-il de sa propre mère, pour une fantaisie analogue, le surnom de « Turco[1] ». Bessarion paya plus cher encore son attachement pour un usage qu'il tenait de ses ancêtres : le conclave réuni à la mort de Nicolas V était sur le point de l'élire, lorsque le cardinal français Alain de Taillebourg s'écria : « Quoi! je voterais pour un Grec qui n'a pas encore eu le temps de couper sa barbe[2] ! » Ses collègues se rangèrent à son avis et une question de mode coûta le trône pontifical à Bessarion. On sait que le premier pape qui rétablit dans ses droits la barbe fut Jules II : il fallait une volonté aussi énergique que la sienne pour opérer cette révolution. Si dans beaucoup de tableaux du quinzième siècle la barbe que portent les patriarches, les apôtres et les saints paraît postiche, c'est que les modèles vivants faisaient défaut.



Un Élégant italien au XVe siècle.
(Bas-relief du Musée de South-Kensington.)

La chaussure, tour à tour arrondie par le bout ou légèrement effilée, reproduisait exactement les formes du pied, aussi éloignée des souliers à la poulaine, avec leurs pointes d'une longueur démesurée, que des souliers épatés, crevés ou déchiquetés du règne de François Ier. Souvent c'étaient de véritables pantoufles en drap, sans talons, cousues aux chausses, dont elles formaient partie intégrante; d'autres fois le soulier était retenu par un nœud placé au-dessus du cou-de-pied; on rencontre aussi des bottes molles à revers (*Adoration des Mages*, de Gentile da Fabriano, etc.).

Si aujourd'hui, où une mode unique régit la toilette des femmes d'un bout à l'autre de l'univers civilisé, l'inépuisable fécondité du génie féminin décourage

1. Voigt, *die Wiederbelebung des Klassischen Alterthums*; 2e édition. — Hofmann, *Barbara von Hohenzollern*, p. 9.
2. Æneas Sylvius Piccolomini, *Opera;* édit. de Bâle, 1584, p. 43.

à tout instant l'écrivain dont la plume essaye de retracer ces inventions sans nombre, combien une telle tâche n'est-elle pas plus ardue lorsqu'il s'agit du quinzième siècle, avec ses modes variant de pays à pays, de province à province, parfois de ville à ville! Désespérant d'analyser ces mille arrangements et ornements si ondoyants de leur nature, et que la fantaisie de ces grandes artistes de la Renaissance s'est encore plu à compliquer, je me bornerai à signaler, en quelques traits sommaires, du moins les phases essentielles de la mode au quinzième siècle, en tant qu'elle se rattache au développement des arts du dessin.

Au siècle précédent, en dehors des exceptions que nous avons indiquées, la taille était fort courte, à peine indiquée par le corsage; un bandeau fixé sous le menton donnait quelque chose de monacal et de rigide au visage, par exemple chez Giotto.



Un atelier de chaussures en Italie au xve siècle. Fac-similé d'une gravure du *Novellino* de Masuccio.

Au quinzième siècle, les robes deviennent plus amples et moins raides; la taille se dessine plus normalement (les longues basquines dans le genre des spencers sont surtout usitées en France), la gorge se découvre légèrement. (Parlant du bal donné à Florence, en 1432, en l'honneur des ambassadeurs impériaux, Vespasiano dit que les vêtements n'étaient pas décolletés, « iscollate », comme ils le furent plus tard, mais collants : « accollate[1] »). Tantôt la robe est froncée dans le haut de manière à s'ouvrir dans le bas en éventail. Tantôt, chez les Florentines de Ghirlandajo, on voit des robes à ramages, sans col, longues et raides, tombant droit à terre, sans dessiner la taille. Les manches sont tour à tour amples (manches à la juive), ou plates, fermées sur le poignet; souvent elles ont une autre couleur que le corsage. Comme ornements, des broderies, des plumes, des fourrures.

Lorsque Éléonore d'Aragon fit son entrée à Rome en 1473, à cheval entre deux cardinaux, elle était vêtue de velours noir, avec une « baviera » et un chapeau (« capelletto ») également noirs; ce dernier orné, sur le devant, de perles et de pierres précieuses sans nombre, sur le derrière de plumes blanches[2].

Au début du siècle suivant, Lucrèce Borgia, en quittant Rome pour se rendre à Ferrare (1502), portait une « gamurra[3] » brochée d'or et recouverte

1. *Vite*, p. 542.
2. Corio, *l'Historia di Milano*, p. 821.
3. Ce mot est écrit ailleurs « camorra ». Le Dictionnaire de la Crusca définit « camorra » un vêtement antique de femme. La « bernia » ou « sbernia » était une sorte de manteau; la « gorghera » ou « gorgiera », une collerette de toile; la « balzana », la garniture placée à l'extrémité des vêtements.

de cramoisi découpé, avec une garniture de brocart d'or doublée d'hermine[1].

De même que les hommes, les femmes jouissaient d'une liberté sans limites pour l'arrangement de leur chevelure : bandeaux, boucles, tresses tombant droit, cheveux ramenés sur le sommet de la tête, ou flottants, ou noués sur l'occiput en forme de couronne, ou épars sur les tempes, tresses jetées par-dessus l'épaule, comme chez la Belle Simonetta du Musée de Berlin, avec sa figure de louve : la mode autorisait toutes les licences, et généralement, pendant cet âge heureux, le goût n'eut pas à souffrir de l'excès de liberté. Une des innovations les moins heureuses consista à relever les cheveux jusqu'à la racine, parfois même à en raser une partie, de manière à découvrir le front le plus possible[2]. Telles s'offrent à nous Isotta de Rimini, dans les médailles de Matteo de' Pasti (voy. page 324), la duchesse d'Urbin, Battista Sforza, dans le portrait de Piero della Francesca (p. 132), ainsi que la dame anonyme dont le buste, sculpté par Verrocchio, appartient à M. Dreyfus[3].



Dame italienne du xve siècle (« Damisella Trivulcia »).
D'après une gravure du *de claris Mulieribus* de Ph. Bergomensis.

Comme couvre-chef nous trouvons simultanément le voile (médaille d'Isotta de Rimini) ou la résille (portrait de Blanche-Marie Sforza, par Léonard de Vinci, à l'Ambrosienne de Milan). Les plumes jouaient également un rôle dans la coiffure : Catherine Strozzi reçut lors de ses fiançailles avec Marc Parenti une couronne composée de huit cents yeux de plumes de paon. A Mantoue (fresques de Mantegna) et à Ferrare (fresques du palais de Schifanoja) on trouve des bonnets plats descendant en pointe sur les oreilles, avec une échancrure qui laisse à découvert une partie des cheveux. Piero della Francesca, dans un portrait de la collection Poldi-Pezzoli, à Milan (gravé page 16), nous montre un arrangement assez répandu de son temps, des cordons de perles séparant les

1. Gregorovius, *Lucrezia Borgia*, p. 215. — La description du trousseau de Catherine Strozzi (voy. ci-dessus, p. 16-18) a été donnée dans la *Cultur* de Burckhardt, t. II, p. 97.

2. Voy. l'article de M. Gustave Gruyer dans *la Revue des Deux-Mondes*, août 1883, p. 623.

3. Les Italiennes de la Renaissance se fardaient outrageusement. Dès le quatorzième siècle Sacchetti faisait dire à Taddeo Gaddi que « les Florentines étaient les meilleurs peintres, sculpteurs et correcteurs qu'on eût jamais vus, parce qu'elles restituaient les lacunes de la nature. » (Nouvelle 136.) Cennino Cennini, dans son *Traité de Peinture*, consacre un chapitre spécial à l'art de « réparer des ans l'irréparable outrage ». (Voy. Belgrano, *della Vita privata dei Genovesi*, p. 274-276.)

cheveux; un corsage noir, fortement échancré autour du cou, avec une grande fleur sur l'épaule; un collier de perles blanches séparées de trois en trois par des perles noires.

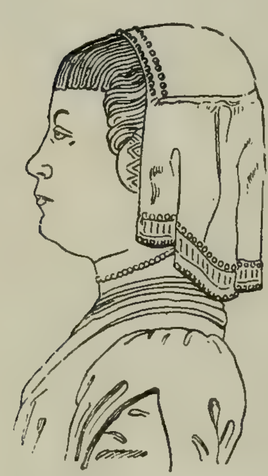


Coiffure d'une dame italienne au xve siècle. D'après une médaille.

Nul doute qu'un archéologue, en serrant de plus près ces questions, ne parvienne à déterminer les caractères spéciaux des modes provinciales, à nous montrer en quoi les élégants de Milan se distinguaient de ceux de la Toscane et les Romains des Ombriens ou des Napolitains. Il y avait là des nuances infinies. C'est ainsi qu'il est question, chez le chroniqueur Corio, de costumes « alla sforzesca », à la façon des Sforza. C'est ainsi encore, si j'en juge par deux anecdotes rapportées par le libraire Vespasiano[1], que les Siennois se distinguaient dans leur costume par quelque chose de particulièrement grave, antique et solennel. Deux de leurs ambassadeurs, dont l'un ne se présentait jamais chez le roi sans se parer d'un vêtement en riche brocart d'or, furent en butte, de ce chef, de la part de la cour de Naples, à des plaisanteries d'un goût assez douteux. — Pour aujourd'hui, il ne nous est possible que d'indiquer ces problèmes, sans essayer de les résoudre.



Coiffure d'une dame italienne au xve siècle. (Isotta de Rimini.) D'après une médaille.



Coiffure d'une dame italienne au xve siècle.

Envisageons-nous l'ornementation : ici encore perce partout ce réalisme fécond qui ne veut représenter que des hommes en chair et en os, qui ne veut parler que la langue du temps, persuadé qu'il saura bien l'imposer par la sincérité de sa conviction à l'attention de la postérité.

Prenons ces auxiliaires de la vanité, ces ressources si variées que l'art héraldique met à la disposition de qui veut affirmer, soit ses relations de famille, soit sa richesse, soit sa réputation ou sa valeur personnelle. Non seulement chaque dynastie ou chaque ville libre prodigue en tous lieux ses armoiries, — louve

1. *Vite di uomini illustri*, édit. Bartoli, p. 61-62.

de Rome et de Sienne, lis florentin, aigle de la famille d'Este, dragon des Visconti, éléphant des Malatesta, boules des Médicis, croissant des Piccolomini, chêne des della Rovere, taureau des Borgia, — mais chaque membre de ces familles a ses emblèmes, ses devises à lui, Cosme de Médicis la bague aux trois plumes, Laurent le Magnifique, le laurier toujours vert et le mot *Semper*, Borso d'Este la licorne, Ludovic le More le mûrier, Frédéric de Montefeltro la belette, la cloche, les clefs de l'Église, François Sforza la pomme de pin qui s'entr'ouvre, avec la devise allemande *Mit Zeit* (avec le temps). Si l'on descend d'un degré, même abondance d'*imprese*, — c'est le terme consacré. — A Florence, chaque quartier a son gonfalon orné d'un signe de ralliement distinct : dragon, coquilles, clefs, lion d'or. Bien plus, chaque famille, chaque citoyen, jusqu'au moindre artisan, a ses armoiries et son cachet. Les dames font broder sur le col ou les manches d'ingénieuses ou touchantes devises, comme à Ferrare : *Loiaument vuoil finir ma vie*, ou encore *Nul bien sans peine*[1].



Dame italienne du xve siècle. D'après un bas-relief de Mino de Fiesole.
(Musée national de Florence.)

Ce sont là autant de conquêtes pour l'art. Les inventions héraldiques du moyen âge ont perdu leur raideur, sans perdre leur caractère; l'écusson, la « targe », généralement de forme octogonale, brille à l'angle des palais ou sur la façade des églises, motif souverainement élégant et qui a paru digne à M. Nénot, l'habile architecte de la nouvelle Sorbonne, de former la base de la décoration de son monument.

1. Venturi, *I Primordi del Rinascimento a Ferrara*, p. 37.

Mais la targe compte à peine, si l'on considère le parti qu'ont tiré les maîtres du quinzième siècle des armoiries particulières : les racines de garance des Ruccellaï, sculptées par ordre de L. B. Alberti sur la façade de Sainte-Marie Nouvelle, les éléphants des Malatesta couvrant de la base au sommet le temple de Rimini[1], les rosaces des Riario marquant les clefs de voûte du palais de la Chancellerie, les emblèmes du duc Frédéric courant sur la frise du palais d'Urbin, pour ne point parler des frontispices manuscrits dont les devises des Médicis, des princes d'Aragon ou de Matthias Corvin forment la trame vitale, des bordures de tapisseries, avec les armoiries des Trivulce, etc. Mettre à la fois dans ces ouvrages une note intime et y prodiguer des ornements du goût le plus exquis, n'était-ce pas faire deux coups d'une pierre?



Devise italienne du xve siècle.
D'après un pavement en faïence.
(Dôme de Parme.)

L'art du quattrocento, si bien secondé par les mœurs et par les modes contemporaines, fut en revanche absolument privé de cette source d'inspiration qui s'appelle la littérature. Jamais poètes ne trahirent plus cruellement les espérances des artistes de leur temps, ne laissèrent ceux-ci plus complètement livrés à eux-mêmes. Leurs élucubrations pseudo-classiques, écrites dans une langue morte, et consacrées non à la peinture d'une époque si vivante, mais à la glorification des Romains d'autrefois, étaient incapables de développer quelque idée généreuse : on ne pouvait attendre davantage des épopées ayant pour héros quelque prince du quinzième siècle, la *Sforziade*, la *Borséide;* la plus plate adulation les avait seule dictées.



Armoiries de Sigismond Malatesta.
Bas-relief du temple de Rimini.

1. La statue de lion («il marzocco») placée sur une colonne dans chacune des villes soumises à Florence se rattache à l'art héraldique. Florence entretenait dès le treizième siècle, avec un soin jaloux, une fosse aux lions — les Italiens disent un « Serraglio », un Sérail. Les souverains, le Pape, le seigneur de Sassari, le bey de Tunis, lui faisaient leur cour en lui offrant de ces fiers carnassiers; elle faisait cadeau, à son tour, de ceux qui naissaient dans la fosse, à des souverains ou à des États alliés : en 1390 au seigneur de Padoue, en 1438 au roi d'Aragon, en 1456 au marquis de Bade, en 1463 au roi d'Angleterre, en 1469 et en 1471 au roi de

Rien ne saurait mieux caractériser les évolutions du réalisme italien à l'aube de la Renaissance que sa comparaison avec le réalisme flamand. Ces deux grandes écoles se sont partagé, au quinzième siècle, l'empire des arts. Toutes deux donnent simultanément le signal du mouvement d'affranchissement qui inaugure l'ère nouvelle : l'étude de la réalité, l'étude de la nature (alliée chez les Italiens à l'étude de l'antique), tel est le secret de leur suprématie, tel est le mot d'ordre qui triomphe d'un bout à l'autre de l'Europe, au nord comme au midi, chez les représentants des races latines aussi bien que chez ceux des races germaniques. Aux rêveries ou aux abstractions du moyen âge les novateurs substituent l'esprit d'observation et l'esprit de recherche, un style essentiellement analytique, quittes parfois à s'élever moins haut ou à frapper moins fort.



Le « Marzocco », par Donatello. (Musée national de Florence.)

A ne considérer que l'issue d'une rivalité qui a rempli tout un siècle, on pourrait être tenté d'attribuer aux deux partis une importance inégale. L'École flamande n'a-t-elle pas été conquise, subjuguée, annihilée au siècle suivant par l'influence italienne? La Renaissance classique n'a-t-elle pas pénétré jusque dans les moindres villages des Pays-Bas, naguère si fiers de leur indépendance? Mais tenons-nous-en au quinzième siècle même, à l'ère des Primitifs, nous verrons que, numériquement du moins, la supériorité des Flandres est écrasante; grâce à leur activité dévorante, elles ont réduit à l'état de simples tributaires la France, l'Allemagne, l'Angleterre, l'Espagne, le Portugal, la Scandinavie; tandis que l'Italie, qui, au delà des Alpes, compte à peine quelques recrues en

Hongrie. (Archives d'État de Florence; Spoglio Strozziano, fol. 341. Sur les ménageries italiennes en général, voy. Burckhardt, *Cultur*, t. II.) — Le lion était à la fois une prérogative de la puissance souveraine et un emblème de la cité. On sait que Donatello sculpta de sa main la belle et fière statue de lion assis tenant l'écu florentin, autrefois exposée sur la place du Palais Vieux, aujourd'hui reléguée au musée du Bargello. Quatre lions dorés avaient été sculptés d'après une tradition rapportée par Vasari, par Jacopo, frère d'Orcagna. (Vasari, édit. Milanesi, t. I, p. 610.)

Hongrie, est forcée à tout instant de lutter sur son territoire, notamment dans le royaume de Naples, contre l'invasion étrangère.

La différence d'inspiration n'explique que trop cette disproportion, si anormale au premier abord. D'une part, une société plus choisie, une culture plus complète et plus haute, une plus grande liberté intellectuelle, un idéal plus noble; de l'autre une habileté technique qui tient du prodige, et l'intuition la plus profonde des mystères de la vie; ici des conceptions qui s'adressent avant tout à l'aristocratie de l'esprit (les artistes italiens, en ressuscitant l'antiquité, n'ont-ils pas déclaré qu'ils entendaient rompre avec les masses?), là un art qui, grâce à son tour populaire, grâce aussi à la multiplicité de ses moyens d'expression, pénètre jusque dans les couches les plus profondes. — Est-il nécessaire de rappeler avec quelle facilité ses tableaux, véritables miniatures, ses gravures sur bois et sur cuivre, ses tapisseries, pénétraient partout, comme jadis les bronzes des Phéniciens, les ivoires ou les tissus des Byzantins? — Ici, enfin, toutes les forces vives de la nation, la politique, la religion, la littérature, la science, tendant vers le même but, la résurrection de la culture antique; là un essor limité à quelques branches isolées. Même exubérance de vie d'ailleurs des deux côtés, même richesse, même luxe : — est-il un art possible sans de tels auxiliaires? — même besoin de jouissances intellectuelles, qu'il s'agisse de la cour des ducs d'Urbin, des rois de Naples, des Médicis, ou de celle des ducs de Bourgogne ou encore des fières municipalités de Bruges, de Gand, d'Anvers et de Bruxelles. Ce sont ces analogies et ces contrastes que je voudrais essayer d'analyser; c'est la double influence des causes permanentes, climat, sol, race, et des causes historiques, pour employer l'heureuse formule de mon maître, M. Taine, que j'aurais à cœur d'exposer dans ce chapitre.

Si l'on s'attache d'abord à celui des arts qui revendique à juste titre le droit de donner le ton aux autres, puisqu'il leur trace le cadre qu'ils sont appelés à remplir — je veux parler de l'architecture, — on trouve le style gothique partout en possession, de ce côté-ci des Alpes, de la faveur publique. Les tendances que notre époque peut considérer comme des défauts dans le gothique de la dernière période sont précisément celles qui lui valurent son extrême popularité. Quelle est la qualité qui frappe le plus vivement la foule ignorante, qui lui inspire l'admiration la plus profonde? Ce n'est ni l'harmonie des proportions, ni la pureté des lignes, ni la délicatesse de la décoration : c'est l'extraordinaire, le colossal, le tour de force. Tel était précisément le but poursuivi par les trop habiles architectes français, allemands et flamands du quinzième siècle; le goût avait baissé; les artistes, par suite de l'influence néfaste des corporations, tendaient à descendre au niveau de simples artisans, et pour ceux-ci le suprême triomphe ne consiste-t-il pas précisément dans la difficulté vaincue? Ainsi s'expliquent ces constructions gigantesques qui s'appellent les flèches des cathédrales de Strasbourg et de Vienne, et qui ne sont, à proprement parler, que des hérésies, des barbarismes, comparées aux monuments plus anciens qu'elles

avaient pour mission de compléter. Qu'importe! leur hauteur prodigieuse a frappé de stupeur le vulgaire et l'effet désiré a été obtenu.

La finesse ou le fini des décorations constitue un autre artifice dont l'action n'est pas moins infaillible. Tabernacles, chaires, jubés, sont sculptés à jour et fouillés avec autant de liberté que s'ils étaient, non en pierre, mais en bois ou en métal. Ils n'ont rien à envier aux chefs-d'œuvre de l'orfèvrerie. Quant à la construction même de ces monuments accessoires, qui sont en passe d'éclipser le monument principal, c'est d'ordinaire un véritable tour d'équilibriste : on fait supporter à quelque grêle colonnette la retombée d'une voûte énorme; on entasse baldaquins sur baldaquins, arcs-boutants sur arcs-boutants, comme pour effrayer l'œil par des échafaudages extravagants à force de hardiesse. Dans une église de Nuremberg, le sculpteur Krafft est allé jusqu'à recourber en forme de crochet, absolument comme s'il s'était agi du métal le plus malléable, l'extrémité en pierre d'un tabernacle. Celui qui serait parvenu à faire tenir une pyramide sur son sommet aurait été proclamé maître sur maître, maître sur tous. Ou encore on réalise quelque combinaison étrange, quelque idée graphique bien plus que plastique, comme de donner à un palais autant de fenêtres, à une ville autant de tours qu'il y a de jours dans l'année. A de telles gageures, nul style ne se prêtait plus complaisamment que le gothique qualifié de flamboyant.

Examinons, au contraire, l'architecture italienne : ici, sous l'effort des Brunellesco, des Léon-Baptiste Alberti, des Luciano da Laurana, des Bramante, la simplification est devenue la première condition de l'art. Rien qui soit de nature à frapper la foule. Des profils d'une extrême légèreté, des pilastres à peine apparents; rarement encore des colonnes, si ce n'est dans le *cortile;* la sobriété, la discrétion, l'art des nuances poussés à leurs dernières limites. Peut-être, dans leur horreur pour les effets vulgaires ou violents, ces harmonistes sont-ils allés trop loin. N'importe, après une symphonie de Haydn ou de Mozart, il n'y a rien de plus rythmé, de plus harmonieux, de plus chantant que le palais Ruccellai à Florence, le palais des ducs de Montefeltro à Urbin, le palais de la Chancellerie à Rome.

Eh bien! l'ardeur avec laquelle les architectes gothiques — Flamands, Français, Allemands — ont cherché à plier la pierre à leurs caprices, l'habileté avec laquelle ils ont pétri les moellons comme on pétrit une cire molle, ce parti pris de violer toutes les lois de la statique pour donner un corps à leurs rêves audacieux, cette curiosité sans cesse en éveil, ont cependant produit un résultat fécond et qu'il était impossible de prévoir : à force de s'exercer à une telle gymnastique intellectuelle, l'art septentrional est parvenu à réaliser dans les arts d'imitation ce qu'il avait réalisé dans un art aussi abstrait que l'architecture, c'est-à-dire à rivaliser avec la nature vivante dans ses combinaisons et ses surprises infinies. La tradition hiératique, les formules rigides du style roman, firent place à un style d'une souplesse relative; le charme fut rompu et les regards, si longtemps

fermés sur la réalité, découvrirent peu à peu les formes véritables des choses et des êtres; la main apprit à les rendre avec une fidélité de plus en plus rigoureuse.

L'art qui éprouva le premier les effets de cette révolution fut la sculpture, devenue, grâce au goût pour la profusion des ornements, l'auxiliaire indispensable de l'architecture. Il serait superflu, après les publications des dernières années, après l'ouverture du musée de moulages du Trocadéro, d'insister sur ce qu'il y avait de vie, de jeunesse et de sève, de fécondes et hautes aspirations dans l'œuvre de nos grands statuaires du treizième et du quatorzième siècle; de rappeler la douce chaleur qui anime tout ce peuple de statues à Notre-Dame de Paris, dans les cathédrales de Reims, de Chartres, de Strasbourg, le jet superbe des draperies, les expressions tour à tour nobles ou touchantes, ou encore le sentiment si profond de la forme et la douce ironie qui distinguent les statues de la fameuse maison des Musiciens à Reims.

La période dont nous nous occupons correspond à la seconde phase de cette renaissance de la sculpture septentrionale. La recherche du mouvement, de la vie et de l'ampleur l'emporte sur le souci de la noblesse ou de la gravité. Aux figures traditionnelles des cathédrales, ces saints et ces saintes, si simplement drapés dans leurs manteaux de pierre, si calmes, si sereins, détachés des choses d'ici-bas, et goûtant par avance les félicités du paradis, succèdent des individualités nettement caractérisées, avec toutes les imperfections et tous les appétits de l'homme du Nord, une race vigoureuse, brutale et qui ne demande qu'à vivre. Les portraits remplaceront les types plus ou moins impersonnels; la verve l'emportera sur le recueillement; pour frapper plus fort, on ne reculera même pas devant la grimace ou la caricature. C'est que le foyer même du mouvement s'est déplacé. La nouvelle école a pour berceau, non plus l'Ile-de-France, la Champagne, le Maine, mais la Flandre et, en second lieu, la Bourgogne, que tant de liens rattachaient alors l'une à l'autre. Les sculpteurs de la cathédrale de Tournai, ceux de la cathédrale d'Amiens, les auteurs des statues si mouvementées et si amples de la Vierge, de saint Jean-Baptiste, de Charles V, du dauphin, de Louis d'Orléans, du cardinal de La Grange et de Bureau de La Rivière, tels sont les maîtres par les mains desquels la sculpture a réalisé ce grand progrès. Par l'effet d'un de ces grands courants internationaux, plus puissants parfois que les influences de climat ou de race, le grand sculpteur siennois Jacopo della Quercia, le véritable précurseur de Michel-Ange, s'essaye, vers la même époque, dans la solution d'un problème analogue : donner à toutes les parties de la figure humaine et jusqu'aux moindres accessoires du costume le maximum d'animation, sans pour cela renoncer à la grande tournure, loi suprême de la statuaire.

La peinture ne tardera pas à entrer dans la même voie : prononcer les noms d'Hubert et de Jean Van Eyck, c'est dire que le coloris a acquis une vérité et un éclat inconnus aux âges précédents et qui n'ont même pas été portés plus haut

depuis; c'est dire que le portrait et le paysage ont subitement pris naissance, qu'aucun des grands problèmes inhérents à cet art n'est resté sans être abordé ou résolu.

Passons à l'Italie. Le réalisme y a-t-il été importé des Flandres, ou bien les mêmes causes ont-elles fatalement produit les mêmes effets? Il est certain que, si sur des points isolés les résultats ont été identiques, si le réalisme italien n'a souvent rien eu à envier au réalisme flamand, l'inspiration première a différé essentiellement dans les deux contrées. Le réalisme italien, il est facile de s'en convaincre en étudiant le rôle de Brunellesco, de Donatello, de Ghiberti et de Masaccio, se rattache intimement au réveil de l'antiquité classique. Ce retour à un idéal perdu, cette nécessité de faire abstraction des formules conventionnelles transmises par l'école de Giotto, ont surexcité les facultés critiques; les artistes italiens n'y ont pas seulement gagné de copier exactement les modèles grecs ou romains : leurs yeux se sont du coup rouverts sur la nature vivante, naguère comme couverte d'un voile. Et de fait, chez les Primitifs du moins, ceux qui savent le mieux imiter l'antique sont aussi ceux qui savent le plus se rapprocher de la réalité : Nicolas et Jean de Pise l'ont prouvé au treizième siècle; Donatello et Mantegna au quinzième, notamment dans leurs figures du Christ et de la Vierge. Les auxiliaires de cette révolution furent, en Italie, l'anatomie, la physionomie, les proportions et la perspective, c'est-à-dire des sciences positives. Dans les Flandres, au contraire, l'empirisme seul eut part aux progrès du réalisme. Nous voyons ainsi les Italiens affirmer dès le début cet amour de la méthode, qui est le trait distinctif de leur Renaissance, et qui montre à la fois une culture d'esprit plus haute et des principes supérieurs.

Est-ce à dire que l'École flamande n'ait pas pesé sur le développement du réalisme italien? Ici, nous assistons à un phénomène rare dans l'histoire : ce sont les représentants de la forme de civilisation supérieure qui vont au-devant de rivaux en possession d'une culture infiniment moins complète et qui sollicitent leurs leçons, tandis que ceux-ci dédaignent les leurs. Une telle tolérance, une telle modestie, suffiraient à elles seules pour proclamer l'ouverture d'esprit des Italiens du quinzième siècle, pour montrer avec quelle facilité ils savaient découvrir ou s'assimiler le progrès partout où il se trouvait. Nulle part la peinture flamande primitive n'a été plus appréciée que dans la Péninsule. Il n'est témoignage d'admiration que les princes les plus éclairés, Alphonse le Magnanime, Frédéric d'Urbin, Lionel d'Este, Laurent le Magnifique, ne lui aient prodigué; les savants et les artistes n'ont pas montré moins d'enthousiasme. Cyriaque d'Ancône et Fazio, ces deux humanistes célèbres, Filarete, le très habile architecte du grand hôpital de Milan, Giovanni Santi, le père de Raphaël, ne tarissent pas en éloges quand ils ont à prononcer le nom de Jean et de Roger de Bruges, c'est-à-dire de Jean Van Eyck et de Roger van der Weyden, ou même du bon roi René, le respectueux disciple de l'école de Bruges. Cette

admiration a persisté jusqu'en pleine Renaissance, jusque dans les écrits du Napolitain Summonte, jusque dans ceux du Vénitien Michiel, l'auteur de la fameuse *Notizia d'opere di disegno*, publiée par l'abbé Morelli, jusque dans ceux de Vasari lui-même. Le premier, Michel-Ange, dans une diatribe souvent citée, a mis à nu toutes les imperfections de la peinture flamande[1].

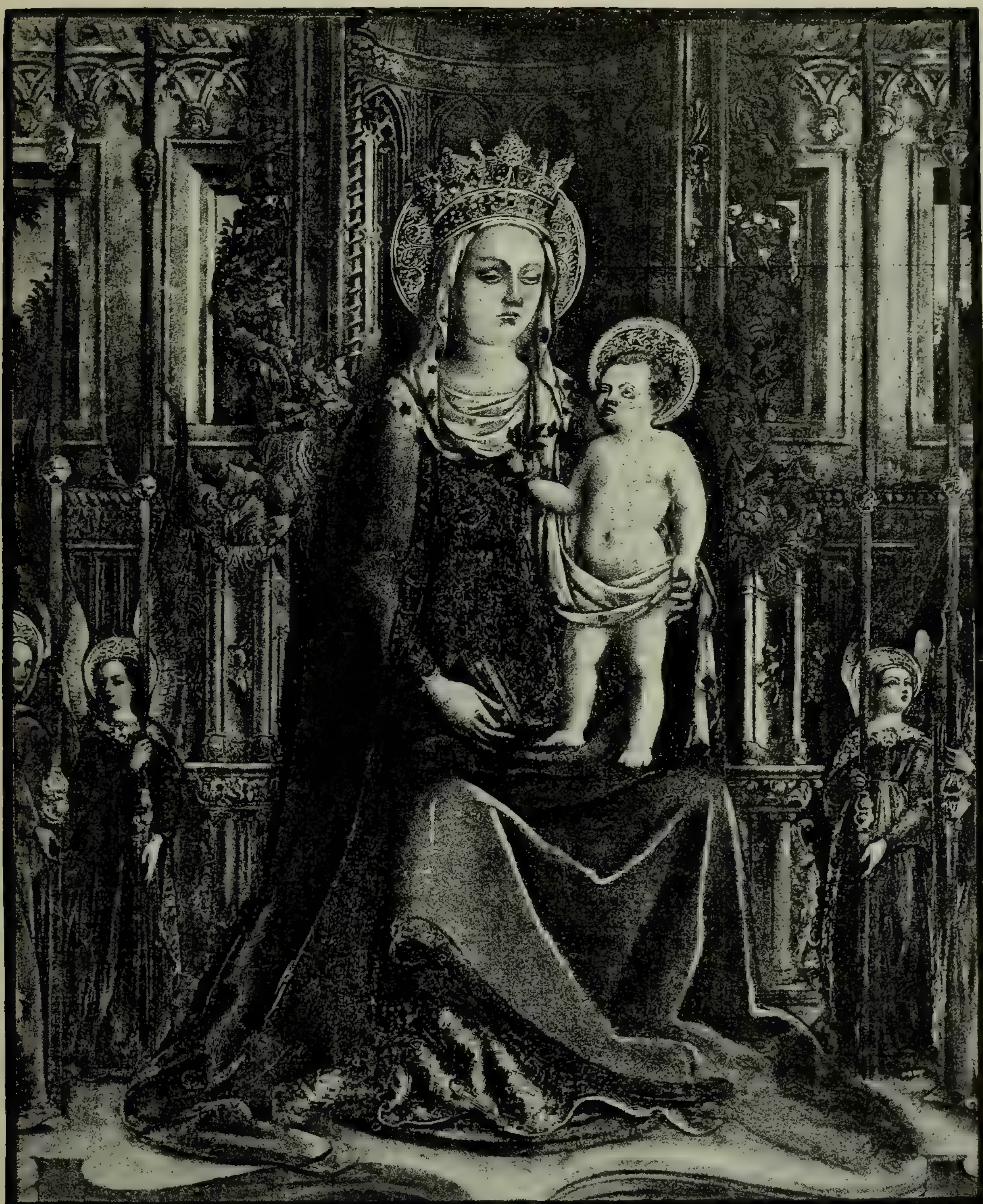
Les Italiens ne s'en tinrent pas à des témoignages d'admiration platoniques : outre qu'ils payèrent au poids de l'or les retables de l'École de Bruges, les tapisseries d'Arras ou de Bruxelles, ils accueillirent à bras ouverts les artistes du Nord que le caprice ou le besoin amenait de l'autre côté des Alpes. En compulsant les documents conservés dans les bibliothèques ou les archives italiennes, j'ai réussi à réunir plus de cent noms d'artistes français et plus de cent cinquante noms d'artistes flamands et allemands fixés en Italie pendant le quinzième siècle, et encore ces chiffres sont-ils forcément de beaucoup au-dessous de la réalité, car ce serait une singulière illusion de croire que les notaires et les comptables du temps aient pris soin de nous conserver les noms de tous ces étrangers. Nous pouvons donc affirmer sans hésitation que plus de trois cents artistes de toute spécialité et de tout mérite, tous nourris dans la tradition de l'école franco-flamande et germano-flamande, ont joué leur rôle dans le développement de l'art italien du quinzième siècle, le dotant, qui des secrets de la peinture à l'huile, qui des procédés de la gravure sur bois, qui de ceux de la tapisserie de haute lisse[2].

On ne saurait songer à passer en revue ici les nombreux ouvrages laissés en Italie par ces immigrés, dont beaucoup, ne l'oublions pas, n'étaient que de simples artisans. Il importe toutefois d'accorder une mention à ce Pietro di Giovanni Tedesco, c'est-à-dire Pierre, fils de Jean d'Allemagne (il était soit de Cologne, soit de Fribourg, soit du Brabant), qui, entre 1386 et 1399, exécuta pour la cathédrale de Florence un grand nombre de statues et de bas-reliefs, dans lesquels les réminiscences classiques s'allient à tous les excès du réalisme. Les enseignements de Pietro, il n'est point permis d'en douter, n'ont pas été étrangers à l'évolution du génie de Donatello et de Ghiberti; aussi ce dernier, dans ses *Commentaires*, n'a-t-il pas hésité à rendre une justice éclatante à un mystérieux hôte venu du Nord, artiste dont il ne prononce pas le nom,

1. Plusieurs de ces témoignages sont analysés dans les additions de MM. Pinchart et Ruelens aux *Peintres flamands* de MM. Crowe et Cavalcaselle. L'éloge de l'art allemand a été fait, pour des points d'ailleurs spéciaux, par Æneas Sylvius (voy. *les Arts à la cour des Papes*, t. I, p. 221-222). Au sujet de l'influence exercée sur la peinture italienne du quinzième siècle par l'art flamand, consulter : Fiorelli, *Kleine Schriften*, t. I, p. 189 et suiv.; Rumohr, *Italienische Forschungen*, t. II, p. 262-264; Schulz, *Denkmäler der Kunst in Unter Italien*, t. III, p. 181-182; *le Cicerone* de Burckhardt, 5e édit., t. II, p. 655 et suiv. Sur l'imitation en Italie des procédés de peinture flamande, voy. Eastlake, *Materials for the history of Oil painting*, t. II, p. 73 et suiv. — Seul M. Lermolieff nie cette influence : *die Werke italienischer Meister*, p. 125.

2. On trouvera la liste des artistes français, flamands et allemands fixés en Italie pendant le quinzième siècle dans *la Renaissance au temps de Charles VIII* (p. 467-472), et dans un article du journal *l'Art* (15 octobre 1885, p. 156-160).

mais qui pourrait bien être identique, malgré de certaines contradictions, à Pietro di Giovanni. Bientôt cependant la sculpture italienne prit un si brillant



La Vierge et l'Enfant Jésus. Tableau de Johannes de Alemania et d'Antonius de Murano.
(Académie des Beaux-Arts de Venise.)

essor, qu'elle n'eut plus rien, absolument rien, à apprendre des étrangers [1].

Il en fut autrement de la peinture. On n'a pas assez tenu compte, à mon

1. M. Lübke, dans sa *Geschichte der Plastik*, 2ᵉ édit. (1871), t. II, p. 528-529, a déjà entrevu ces rapports. Je les ai à mon tour exposés, avec des arguments nouveaux, dans la *Revue des Deux Mondes :* 1ᵉʳ avril 1886. Une thèse analogue, mais beaucoup plus radicale, a été brillamment développée par M. Courajod dans la *Gazette des Beaux-Arts* du 1ᵉʳ janvier 1888.

avis, des infiltrations flamandes dans l'histoire du développement des différentes écoles de la Péninsule. Ce n'est point un effet du hasard, assurément, si le portrait du pape Eugène IV, dû au pinceau de Jean Fouquet, suscita une si vive admiration; si Johannes de Alemania présida aux débuts de l'École de Murano, berceau de l'École vénitienne; si Gentile da Fabriano, fra Angelico et l'École de Cologne ont sacrifié simultanément au plus suave mysticisme; si Roger Van der Weyden, lors du jubilé de 1450, parcourut l'Italie en triomphateur; si le roi Ferdinand de Naples envoya un de ses sujets étudier à Bruges; si le *Saint-Michel* de Simon Papa, au musée de Naples, pourrait passer, au témoignage de M. A.-J. Wauters[1], pour l'œuvre d'un élève de Roger ou de Memling. Les idées et les principes voyageaient alors plus vite qu'on ne le croit : au siècle précédent, l'École florentine, par l'impulsion de Giotto, avait fondé des colonies jusqu'au fond de la Bohême, jusqu'en Angleterre; au quinzième siècle, l'Europe septentrionale prit sa revanche avec les peintres flamands.

Si, considérée dans son ensemble, la peinture d'histoire italienne suit sa voie distincte, le portrait, par contre, procède sur bien des points de prototypes flamands. Ce sont les peintres de l'École de Bruges qui ont mis à la mode ces portraits à mi-corps, où l'original est représenté de face ou de trois quarts, posant tranquillement devant le « pourtraiteur ». Que nous voilà loin des pratiques du moyen âge, qui, sauf pour les souverains, n'admettait d'autres effigies que celles qui étaient destinées à orner des tombeaux! Désormais tout bourgeois enrichi a la prétention de transmettre ses traits à la postérité.

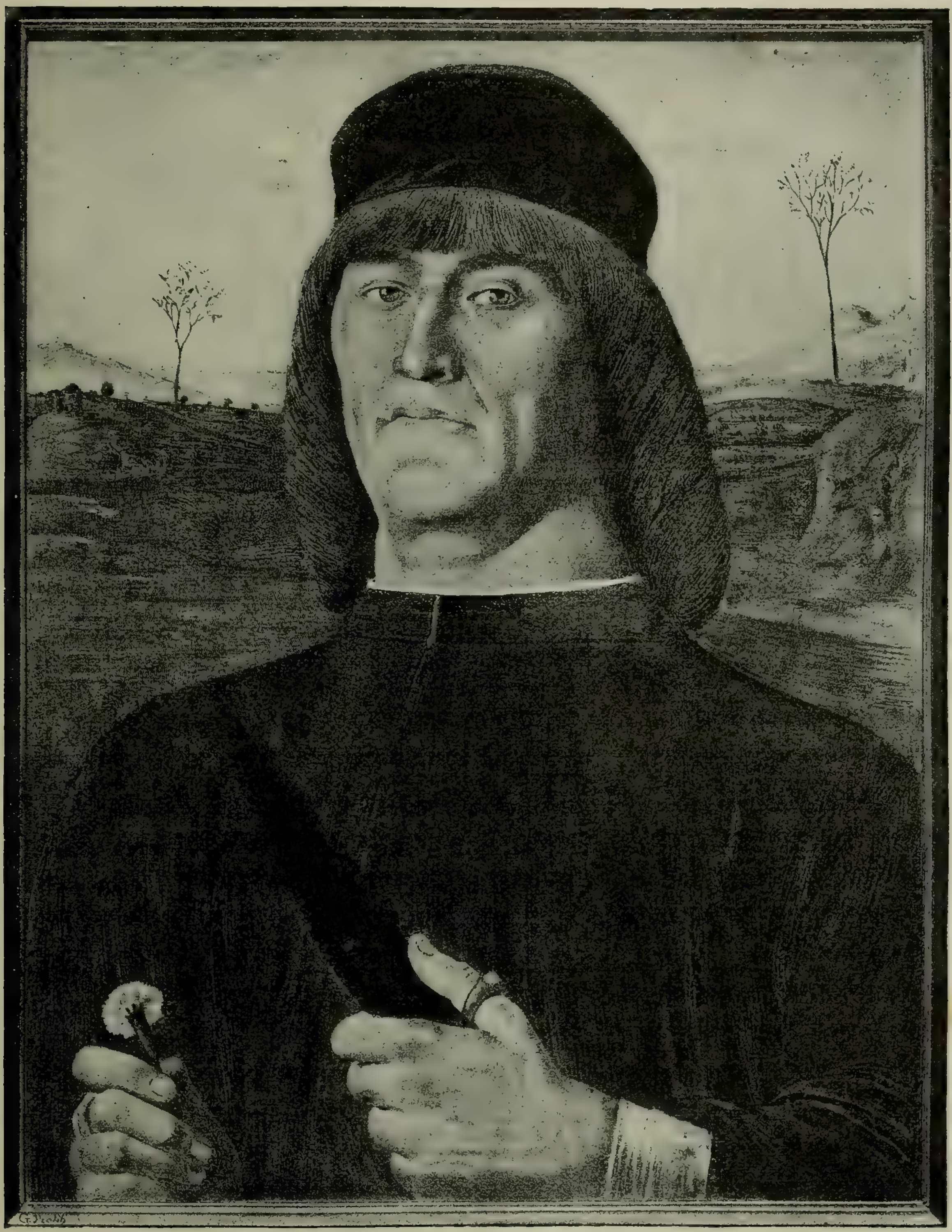
Une de ces rencontres, pour ne pas dire une de ces imitations les plus frappantes, est celle entre le *Portrait d'un sénateur vénitien*, par Solario, à la National Gallery de Londres (n° 923), et le fameux *Homme à l'œillet* de Jean Van Eyck, au Musée de Berlin. L'attitude est presque identique; il en est de même du mouvement des mains (dans les deux tableaux, le personnage tient un œillet); le modelé du visage procède des mêmes principes, avec cette différence qu'il est plus ferme dans l'œuvre flamande, plus souple dans l'œuvre italienne. On peut opposer à ces portraits ceux qui dérivent, si je ne m'abuse, des médailles, et où les personnages sont représentés de profil. Tels sont les portraits de Pisanello, qui a excellé à la fois dans l'art du médailleur, retrouvé par lui, et dans la peinture, ceux de Piero della Francesca, de Botticelli, de Pollajuolo, de Ghirlandajo et de tant d'autres quattrocentistes.

Les améliorations réalisées par les Van Eyck dans la technique de la peinture avaient eu pour résultat de donner au coloris plus de souplesse et plus de chaleur. Rien ne se saurait imaginer de plus intense, de plus profond, de plus lumineux, que certains de leurs tons favoris, notamment le rouge, le bleu et le vert. C'est un régal pour les yeux. Les tableaux de Piero della Francesca sont

1. *La Peinture flamande*, p. 114 (*Bibliothèque de l'Enseignement des Beaux-Arts*, de J. Comte).

aussi légers, aussi transparents; ils ne sont pas aussi nourris, aussi chauds, aussi éclatants dans les tons sombres.

Avec une vue très nette des avantages de la peinture flamande, les Italiens se



Portrait d'un Senateur vénitien, par Solario. (National Gallery de Londres.

sont, avant tout, efforcés de lui dérober le secret de sa supériorité picturale proprement dite, l'art d'envelopper les objets, de les noyer dans une lumière tour à tour discrète et éclatante, de donner de la profondeur aux compositions au moyen de dégradations de tons, en un mot l'art de produire sur une surface

plane l'illusion de la réalité. Peu à peu ces tours de force l'emportent sur l'interprétation normale et loyale du sujet : je pourrais citer tel tableau vénitien, par exemple le *Saint Jérôme* attribué à Jean Bellin (Galerie Nationale de Londres), où la reproduction des objets inanimés et la recherche du clair-obscur forment le premier des soucis de l'artiste; où les personnages ne sont plus que l'accessoire, absolument comme dans quelque intérieur hollandais du dix-septième siècle, chez Van der Meer ou Pietre de Hook. La peinture de nature morte ne tarde pas à prendre naissance et, circonstance digne de remarque, c'est un Vénitien précisément, Jacopo de' Barbari, qui nous en a laissé le plus ancien spécimen, la perdrix accrochée à un clou en compagnie de gantelets de fer, au Musée d'Augsbourg (voy. page 302).

Il n'aurait pas été permis de passer sous silence ces emprunts; mais il importe également de n'en pas exagérer la portée. Si les Italiens de la Première Renaissance ont profité des leçons des Flamands, il n'en est pas moins certain que, même sans elles, obéissant à une loi historique, ils auraient porté l'interprétation de la réalité à sa suprême perfection. Par l'affranchissement absolu de toute tradition et de toute convention, certains chefs-d'œuvre de Donatello — buste dit de Niccolò da Uzzano, au Musée national de Florence, buste de Saint-Laurent, à la sacristie de l'église du même nom —, ou encore les gardiens du tombeau, dans la *Résurrection du Christ*, de Piero della Francesca, à Borgo San Sepolcro, ou enfin le portrait du portier des Carmes autrefois attribué à Masaccio, mais qui est plus vraisemblablement de Filippino Lippi, paraissent des ouvrages de notre siècle, non du quinzième, tout comme les étourdissants portraits de Jean Van Eyck, l'*Arnolfini*, de la Galerie Nationale de Londres, l'*Homme à l'œillet*, du Musée de Berlin. Nulle réminiscence des modes contemporaines, nul vestige d'archaïsme : les auteurs ont fait abstraction de leurs habitudes, de leurs tendances, on serait tenté d'ajouter de leur personnalité, pour rendre la physionomie humaine avec l'implacable rigueur et la souplesse illimitée de l'appareil photographique.

Le réalisme italien a donc également eu ses énergumènes. Plus d'un maître, parmi les plus grands, a substitué des expériences de laboratoire et même d'amphithéâtre, non seulement à l'inspiration poétique, mais encore à l'interprétation normale du sujet. De fort bonne heure (et je ne songe pas à m'en plaindre), la peinture ethnographique avait tenté quelques artistes supérieurs. Giotto, on l'a vu, avait représenté avec une précision extraordinaire des Mongols et des Nubiens; Piero della Francesca peignit des Tartares, aux pommettes saillantes, et des Arméniens; Mantegna, des Moresques, de même que les Van Eyck avaient donné place, dans l'*Adoration de l'Agneau mystique*, à un Arabe lippu, et que leurs successeurs peuplèrent leurs tableaux de ces Turcs plus redoutés que jamais depuis la prise de Constantinople. Ce qui est plus grave, c'est le parti pris de laideur dans la représentation des personnages sacrés, et, à cet égard, les Christs, voire les Madones de Donatello ou de



Tête de Vieillard. Fac-similé d'un dessin de Lorenzo di Credi. (Musée du Louvre.)

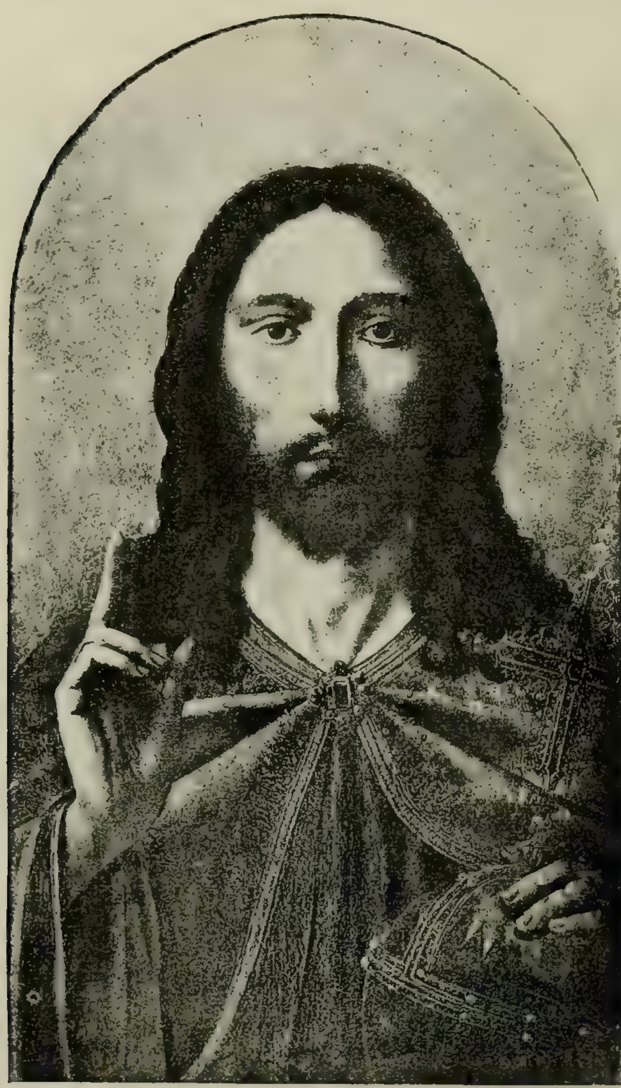
Mantegna, ne le cèdent souvent pas à ceux de leurs confrères flamands. Mais ce ne sont là que des accidents. Chez l'immense majorité des artistes italiens, une sorte de distinction native s'oppose à la représentation de tout ce qui est vulgaire ou laid; les leçons de l'antiquité et la vue assidue de types qui n'ont pas cessé d'être les plus parfaits de l'univers, font le reste; peu à peu, chaque école élabore et perfectionne son canon de la figure humaine. Le culte de la forme harmonieuse est si puissant, qu'il perce même chez ceux des Italiens qui passent pour les sectateurs les plus ardents des Flamands. J'ai sous les yeux la photographie de deux *Christs bénissant*, si semblables par leur physionomie et leur attitude, qu'on les croirait, à première vue, copiés l'un de l'autre. Seulement, l'un est dû au pinceau d'un Italien, Antonello de Messine, l'autre à celui d'un Flamand, probablement Quentin Metsys. Dans l'œuvre flamande, l'artiste a eu pour principale, pour unique préoccupation, de copier son modèle aussi exactement que possible; les moindres saillies et les plus légers plis de cette face osseuse sont rendus avec une vérité implacable. L'Italien, au contraire, a cherché à simplifier; son modelé est moins serré et plus large; la bouche exhale comme une plainte harmonieuse, tandis que celle du Christ flamand est muette; l'ensemble, enfin, a cette grande tournure qui nous révèle un artiste doublé d'un poète. Nous touchons au doigt la différence entre le réalisme des Flandres et celui de l'Italie.



Le Réalisme italien au XVe siècle.
Le Portier des Carmes. D'après une fresque attribuée à Masaccio.
(Musée des Offices.)

Le paysage italien ne s'est pas moins ressenti de l'influence septentrionale, quoique, de prime abord, les créateurs du genre paraissent avoir travaillé à l'insu les uns des autres. Dès 1423, le vif et tendre Gentile da Fabriano, cet Ombrien qui osa venir défier les Florentins jusque dans leur propre cité, réussit à rendre avec un égal amour et une égale habileté, dans sa célèbre *Adoration*

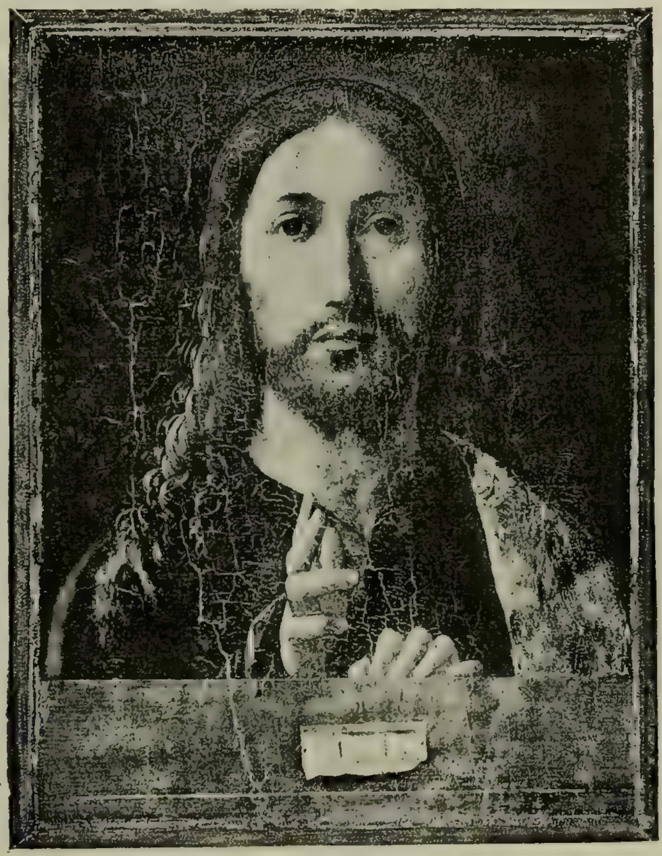
des Mages, conservée à l'Académie de Florence, et la fraîcheur des fleurs qui émaillent le gazon du premier plan et le mouvement des terrains du fond, ces belles montagnes boisées sur les flancs desquelles chemine la brillante escorte des trois rois. Le chef-d'œuvre des frères Van Eyck, l'*Adoration de l'Agneau mystique*, était alors à peine commencé, mais les modèles flamands avaient pu pénétrer en Italie par une foule de canaux, notamment par les miniatures, et nous savons que telle de ces miniatures, par exemple la *Fenaison* ou les *Semailles* de l'admirable livre d'heures du duc de Berry, naguère conservé dans la bibliothèque de Chantilly, n'avait rien à envier au tableau le plus parfait. Pisanello, dont le nom a été prononcé tout à l'heure, a très certainement aussi cherché ses inspirations de ce côté-ci des monts, soit dans ses esquisses dessinées pour des médailles, soit dans ses tableaux. Ses paysages si nourris et si mouvementés forment l'opposition la plus complète avec les paysages arides, rocailleux, sans verdure et sans lumière, des peintres italiens du quatorzième siècle. Si les paysages du Pérugin sont conçus et disposés par grandes masses, en revanche un autre peintre ombrien, Pinturicchio, se plaît à détailler les siens avec toute la minutie d'un Flamand. Léonard de Vinci lui-même s'est parfois essayé dans ces analyses à outrance : son carton du *Péché originel*, que Vasari a encore vu, égalait, pour la surabondance et le rendu des détails, les tableaux flamands les plus poussés; on y voyait une prairie dont les moindres touffes d'herbe étaient reproduites avec une minutie, un amour inépuisables, un figuier, un palmier dans lesquels le botaniste le plus méticuleux n'aurait pas trouvé à reprendre la plus légère erreur. Est-il possible, ajoute Vasari, qu'un homme ait eu tant de patience!



Le Christ, par Quentin Metsys.
(Londres, National Gallery.)

Quels sont les secrets, pour employer une expression chère au quinzième siècle, aux yeux duquel il n'y avait pas de supériorité sans un certain mystère,

quelles sont, dis-je, les découvertes qui ont valu aux Flamands leur réputation européenne? Ce sont avant tout les perfectionnements techniques, perfectionnements favorisés par l'invention de la peinture à l'huile, mais que l'on pourrait, à la rigueur, concevoir sans elle. Et quel a été le premier résultat de ces perfectionnements? De leur permettre de reproduire plus fidèlement la réalité; en d'autres termes, c'est par leur réalisme qu'ils ont imposé leur domination à l'Europe. Examinez les jugements que les auteurs italiens de la Renaissance ont portés sur les tableaux flamands primitifs : ce qui les a invariablement frappés, c'est l'habileté avec laquelle ont été rendus les jeux de lumière les plus compliqués, la ressemblance d'un portrait, ces plaies qui paraissent réelles, ce paysage dont on peut compter toutes les touffes d'herbe, et ces touffes d'herbe sur lesquelles on peut compter toutes les gouttes de rosée. De pareils trompe-l'œil, ayons le courage de prononcer ce mot, excitèrent infiniment plus d'admiration que l'harmonie du coloris, la force de l'invention, la noblesse de la composition, qualités qui chez les réalistes de tous temps et de tous pays ont toujours passé pour secondaires.



Le Christ, par Antonello de Messine (avec la date : 1465).
(Londres, National Gallery.)

La qualification de réaliste revient tout d'abord, parmi les Italiens, à Paolo Uccello, artiste heurté, bizarre, parfois extravagant, dont le nom est resté attaché et à tant de progrès techniques du premier ordre et à tant d'erreurs.

Parmi les fresques de Paolo, la plus célèbre, le *Déluge*, peinte dans le cloître de Sainte-Marie-Nouvelle, nous fait toucher au doigt les qualités et les défauts du maître. A côté de la figure de Noé, superbement drapée, on rencontre des détails absolument ridicules. Les victimes expérimentent toutes sortes d'appareils de sauvetage plus ou moins saugrenus. L'une a placé autour de son cou une bouée; l'autre s'est réfugiée dans une cuve; une troisième, sur le point de disparaître, s'accroche aux pieds de Noé, debout sur la terre ferme. — Girodet-Trioson n'a pas mieux trouvé dans son *Déluge* de la salle des Sept Cheminées au Louvre. — Plus loin, apparaissent des noyés étendus sur le dos comme s'ils faisaient la planche, un corbeau dévorant un cadavre, etc., bref, des motifs qui

seraient horribles s'ils n'étaient le plus souvent grotesques. Ajoutons qu'alors même que les figures d'Uccello ont quelque chose de grandiose, elles le doivent à l'impassibilité, au manque absolu d'expression et à une sorte d'hébètement.

Uccello était, pour nous servir d'un néologisme qui a fini par conquérir son droit de cité, un « animalier » hors ligne. Vasari cite de nombreuses compositions dans lesquelles il fit éclater sa connaissance approfondie des quadrupèdes et des bipèdes, et jusque des reptiles; par exemple, chez les Médicis, des *Lions se battant entre eux* et un *Lion luttant avec un serpent*. Ainsi, de toutes parts, à Florence aussi bien qu'à Bruges, on constate les plus grands efforts pour rapprocher l'art de la nature, par l'étude du corps humain tout comme par l'étude de l'anatomie des animaux, par l'observation de leurs mœurs et, enfin, par l'observation des phénomènes atmosphériques les plus divers.



Le Sentiment du Paysage au XVe siècle.
Fac-similé d'une gravure du *Songe de Polyphile*.

En résumé, le réalisme de Paolo Uccello est le réalisme scientifique et sec par excellence, sans le goût qui distingue les autres Florentins et les empêche de tomber dans le ridicule, sans naïveté gracieuse ni généreuses ardeurs. L'influence du vieux perspectiviste eût été désastreuse s'il s'était trouvé des élèves assez insensés pour suivre sa manière : mises à contribution avec une sage réserve, ses découvertes techniques ont fait faire à la peinture italienne des progrès décisifs.

A côté d'Uccello, le principal champion du réalisme florentin fut Andrea del Castagno, tempérament brutal, qui ne reculait devant aucune difformité, devant aucune exagération pour donner à ses figures plus de caractère, et qui était porté vers la laideur comme d'autres le sont vers la beauté. Coloriste assez faible d'ailleurs, mais dessinateur dont la hardiesse et l'étrangeté vont parfois jusqu'à la grandeur, Andrea réussissait surtout, comme l'a dit excellemment M. Georges Lafenestre, « les précurseurs faméliques et les ermites émaciés ». Le portrait est chez lui, comme chez les Flamands, la base même de l'art. Il en fait de toutes les sortes : en buste, à pied, à cheval, et même des portraits de suppliciés. C'est lui en effet qui, en 1435, lors du retour des Médicis, fut chargé de pein-

dre sur le palais du Podestat les vaincus immolés à la vengeance des vainqueurs. Il s'acquitta de cette tâche avec une telle verve, qu'il en reçut le surnom « d'Andrea degli Impiccati », André, le peintre des pendus. On sera particulièrement plus sévère pour le portrait équestre de Nicolas de Tolentino, peint à l'intérieur de la cathédrale de Florence, en regard du portrait de Giovanni Acuto, dû au pinceau de Paolo Uccello. Telle est la vulgarité du héros et de sa monture, que l'on est tenté de découvrir de la distinction dans l'œuvre rivale d'Uccello.

On est heureux, après avoir étudié l'œuvre si rude et si heurté de réalistes de la trempe de Paolo Uccello et d'Andrea del Castagno, d'avoir à faire



Le Déluge. Fresque de Paolo Uccello. (Cloître de Sainte-Marie-Nouvelle à Florence.)

connaissance avec des réalistes, disons mieux, des naturalistes d'une tournure d'esprit aussi distinguée que Pisanello et Piero della Francesca. Eux aussi s'attachent uniquement à l'étude de la nature, où le beau et le laid se rencontrent indifféremment, mais ils n'en proscrivent du moins pas systématiquement tout ce qui peut charmer le regard ou élever la pensée.

C'est que le naturalisme de Pisanello a quelque chose de libre, de primesautier, de vif, de pénétrant; la légèreté l'attire plus que l'ampleur; il recherche les formes à la fois gracieuses et vigoureuses, et sans avoir élaboré telle et telle formule, sans s'être proposé tel ou tel idéal, il donne à ses physionomies un air distingué et spirituel qui tient lieu de beauté. Dans ses esquisses à la plume ou à la mine d'argent, Pisanello est le prédécesseur de nos grands dessinateurs du siècle dernier, de même que, dans ses médailles, il a ouvert la voie à nos grands médailleurs du règne de Louis XIII et du règne de Louis XIV, les Dupré et les Warin.

Comme Paolo Uccello, Pisanello excellait dans la représentation des animaux. Fazio parle de son habileté à peindre les chevaux. Nous en voyons en effet un certain nombre, esquissés avec une sûreté rare, sur ses médailles : ce sont des chevaux de labour toutefois plutôt que des coursiers épiques dans le genre de

ceux d'Uccello. De nombreux autres quadrupèdes ou bipèdes paraissent soit dans ses dessins du Louvre, longtemps attribués à Léonard de Vinci, et dignes de ce maître, sangliers, mulets, chiens, etc., soit sur ses médailles. Celles-ci nous montrent des aigles dépeçant un faon, et un chien poursuivant un sanglier, figures qui, par la sobriété et la hardiesse du modelé, peuvent se comparer aux plus belles œuvres de l'antiquité. La nécessité de résumer en quelques traits, sur ses médailles si simples et si nettes, les caractères essentiels soit des hommes, soit des animaux, a effectivement donné aux productions de Pisanello une concision extraordinaire. Jamais l'esprit de synthèse n'a été poussé plus loin, sans que le style ait cessé d'être éminemment plastique. Honneur au fondateur de la dynastie des animaliers!



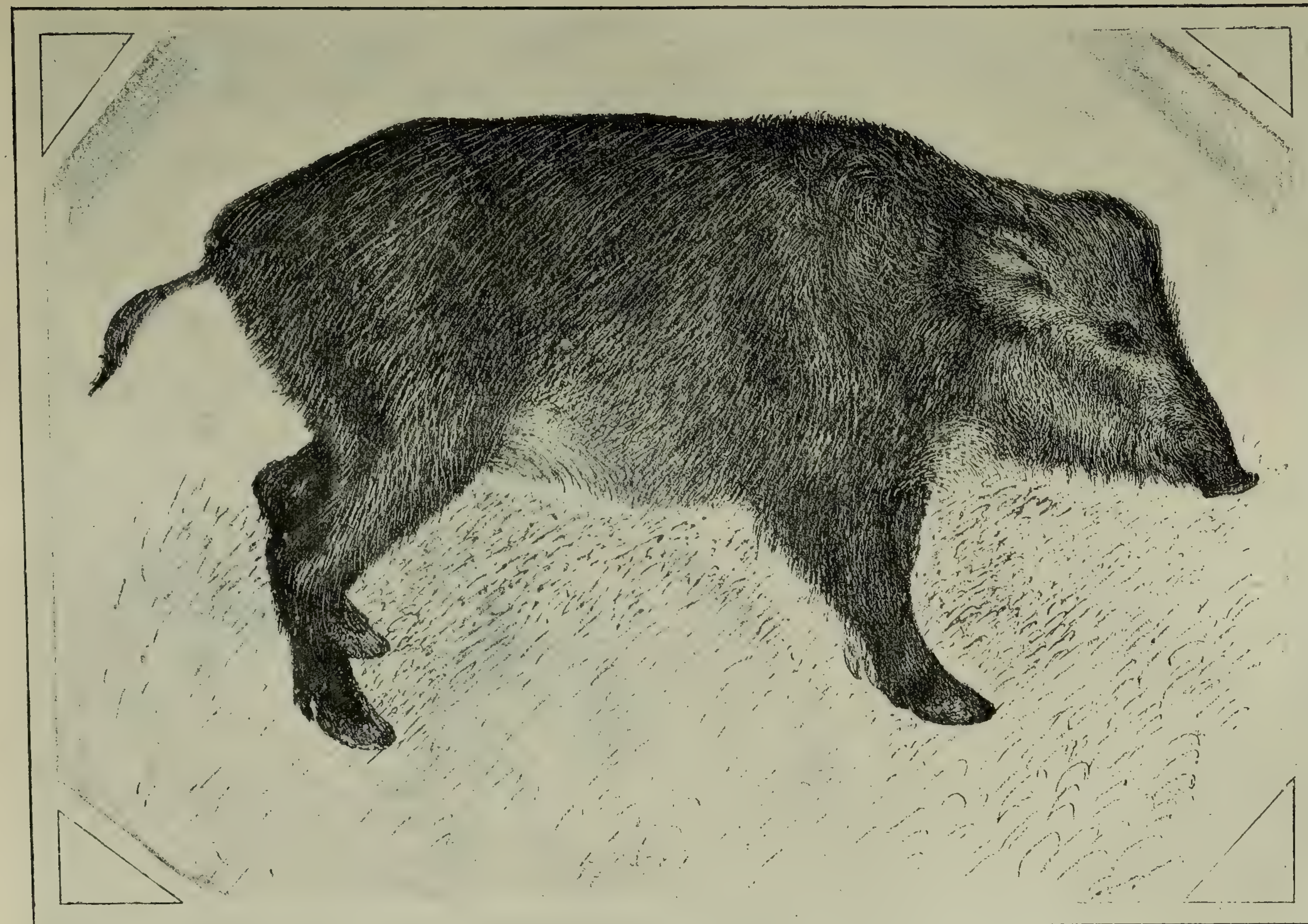
Chien coiffant un sanglier.
Médaille de Pisanello.

Chez Pisanello, le dessinateur et le médailleur éclipsent le peintre. Un artiste toscan, que l'on est constamment tenté de rapprocher de lui, grâce à la sincérité et à la distinction de son style, Piero della Francesca, excelle au contraire avant tout dans la peinture. Le plus original peut-être des ouvrages du maître est cette *Résurrection du Christ*, peinte à fresque dans l'hôtel de ville de Borgo San Sepolcro. On ne saurait imaginer une donnée plus réaliste du sujet. Les gardiens sont tout entiers au sommeil; l'un appuie sur ses genoux sa figure couverte de ses mains; un autre a rejeté sa tête en arrière pour la poser sur le bord du sarcophage; le troisième semble dormir debout. Cependant le supplicié, une partie du corps nue, l'autre recouverte de draperies d'un jet admirable, sort lentement du tombeau, apparition grandiose, d'une originalité et d'une éloquence saisissantes. L'artiste, sans sortir des limites de la réalité, et proscrivant tout ce qui pourrait avoir un caractère légendaire ou surnaturel, a créé un contraste profondément dramatique. Les types, qui semblent annoncer Velasquez, ne sont pas moins originaux que la conception même de la scène. Quant à la science des raccourcis, ce complément obligé de la perspective, elle est prodigieuse; les attitudes sont aussi aisées que savantes.

Après les deux générations, personnifiées, la première par Paolo Uccello et Andrea del Castagno, la seconde par Pisanello et Piero della Francesca, le réalisme italien perd de jour en jour du terrain. Sans doute, plus d'un quattrocentiste donnera aux acteurs de l'histoire sainte ou de l'histoire classique les traits et le costume de ses concitoyens, ou introduira dans des compositions sacrées des détails plus ou moins naïfs; on continuera surtout à cultiver le portrait, cette pierre de touche de la vitalité d'une école. Mais, abstraction faite peut-être du violent et brutal Antonio Pollajuolo, aux yeux duquel la peinture réside sur-

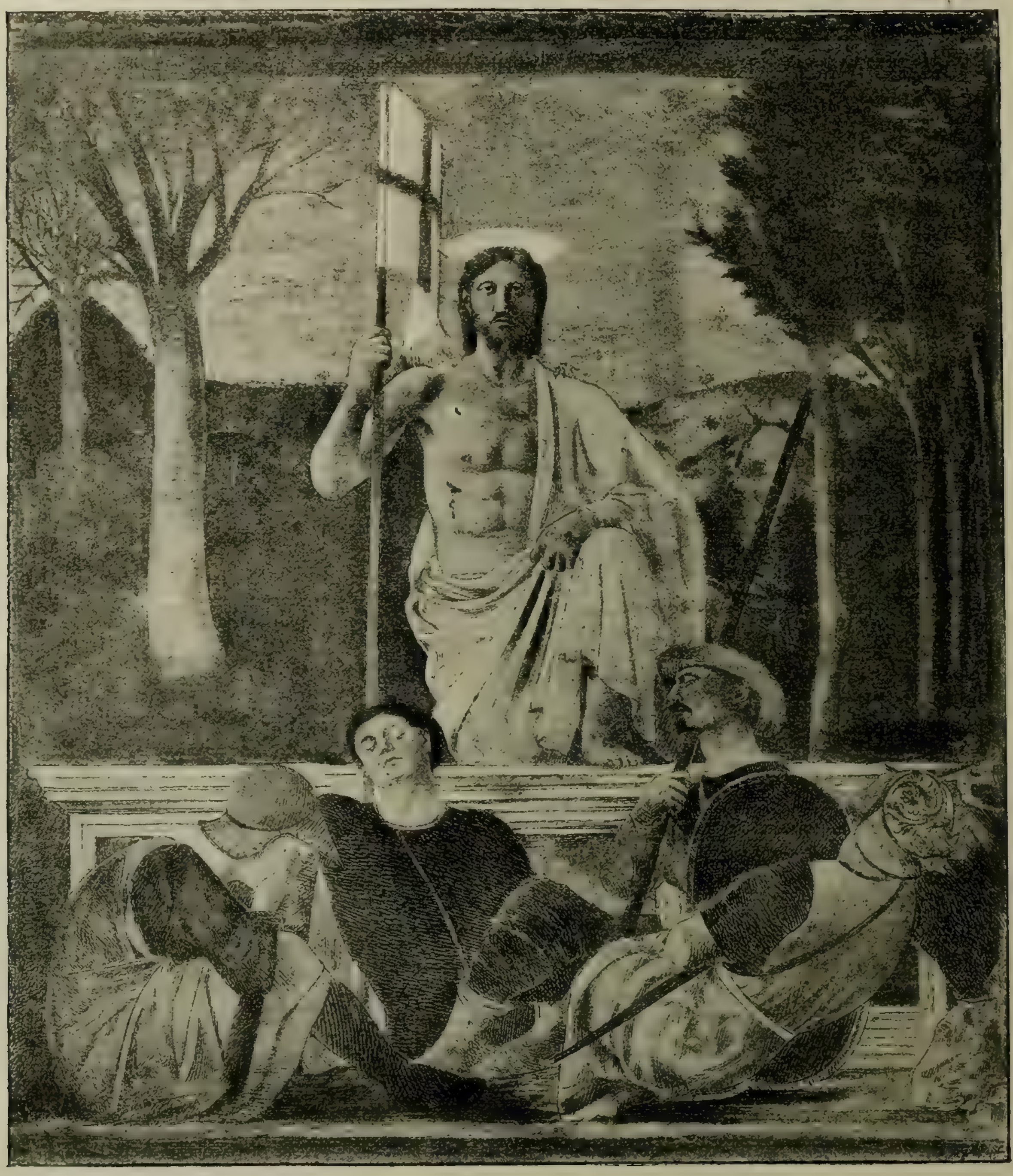


Étude de tête. Fac-similé d'un dessin de Pollajuolo
(Florence, musée des Offices).



ETUDE D'APRÈS UN SANGLIER. DESSIN DE PISANELLO. (MUSEE DU LOUVRE.)

tout dans la solution des problèmes d'anatomie, la recherche du style devient partout prépondérante, chez Mantegna (qui peint cependant son prodigieux *Christ mort*, du Musée de Bréra, chef-d'œuvre d'anatomie et de perspective, dont on chercherait en vain le pendant chez les anciens), chez les Bellin, aussi



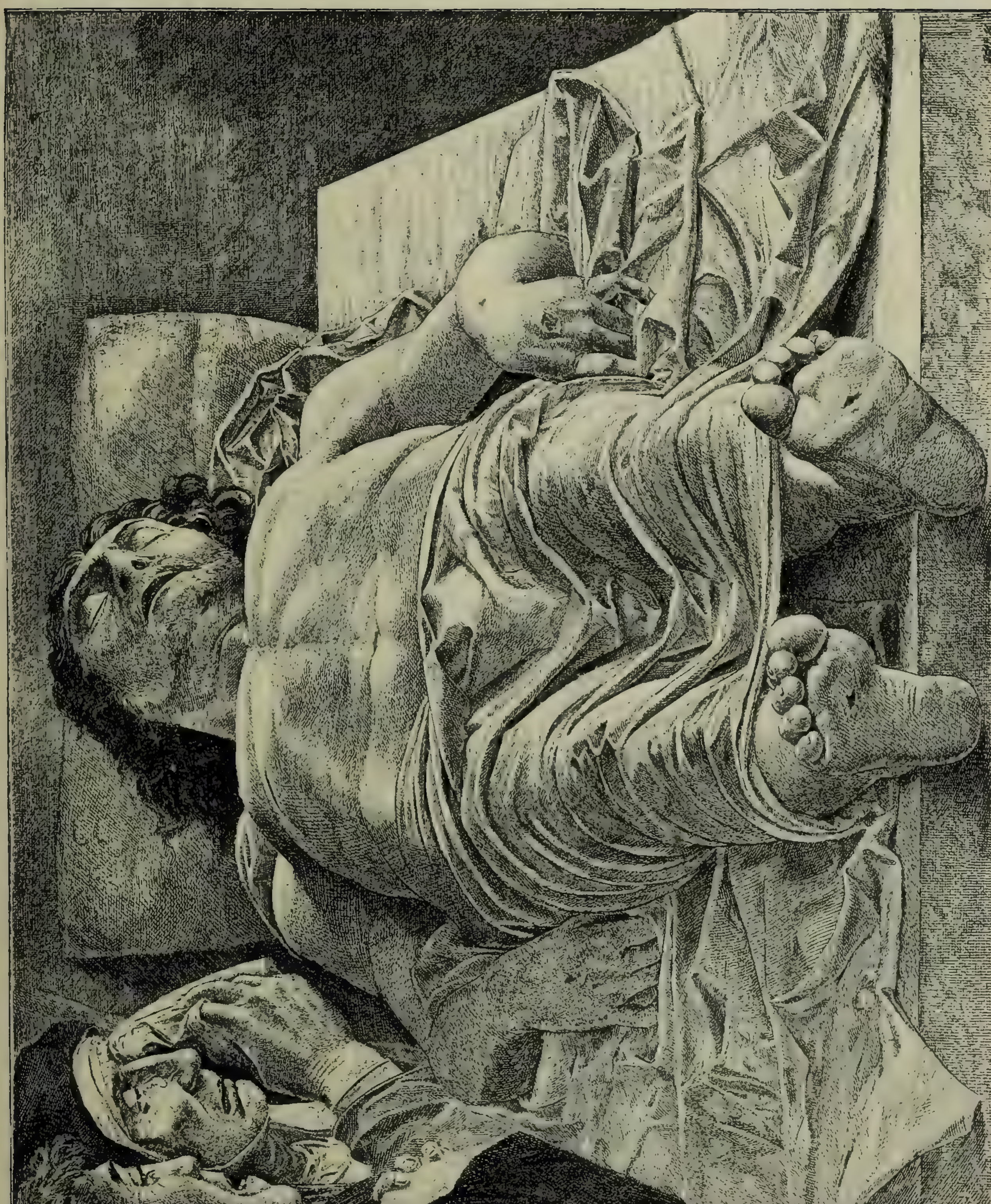
La Résurrection du Christ). Fresque de Piero della Francesca.
(Hôtel de ville de Borgo San Sepolcro.)

bien que chez Fra Filippo Lippi, chez Benozzo Gozzoli, chez Ghirlandajo, Botticelli et Filippino. Le mot d'ordre désormais, c'est la nature contrôlée et corrigée par la tradition, c'est-à-dire par l'antique. On peut l'affirmer hardiment : à partir du milieu du quinzième siècle, le réalisme italien a vécu.

Mais si par réalisme on entend la préoccupation de s'inspirer en premier lieu de la nature, sauf à l'ennoblir ensuite, tous les maîtres italiens, aussi long-



Portrait de Femme. Fac-similé d'un dessin de D. Ghirlandajo. (British Museum.)

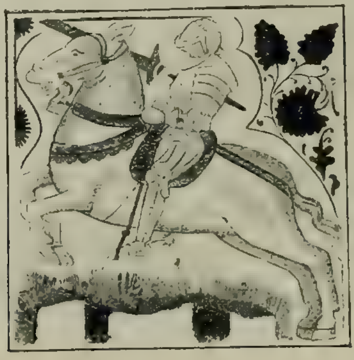


Le Christ mort. Tableau de Mantegna. (Milan. Musée de Brera.)

temps que l'art italien a conservé de la sève, ont été naturalistes, jusques et y compris Raphaël, qui, au comble de la gloire, au moment de commencer la *Sainte Famille* de François Ier, consultait encore avec anxiété le modèle vivant.

Essayons de conclure : nous serons forcés de constater que les Italiens du quinzième siècle ont réussi, toutes les fois qu'ils l'ont sérieusement voulu, à rivaliser avec les Flamands sur le terrain que ceux-ci avaient librement choisi, tandis que les Flamands ont échoué piteusement quand ils ont essayé d'entrer en lutte avec les Italiens. Celle des deux Écoles qui ne sacrifie qu'au réalisme, n'accomplit pas un seul progrès après la disparition de ses glorieux initiateurs, Claux Sluter, Hubert et Jean Van Eyck; en moins d'un siècle, elle se trouve réduite à l'impuissance. Depuis, c'est à peine si les Primitifs flamands ont inspiré, tout près de notre temps, une demi-douzaine de pasticheurs; le grand essor de l'art flamand et de l'art hollandais au dix-septième siècle, avec Rubens, François Hals, Rembrandt, est en effet absolument indépendant de la tradition du quinzième siècle. L'autre école, au contraire, celle qui tempère le réalisme par le culte des belles formes, soit que celles-ci lui aient été transmises par l'antiquité, soit qu'elles lui aient été fournies par les modèles indigènes, cette autre, dis-je, qui s'appuie à la fois sur la tradition et sur l'esprit de libre recherche, après avoir rempli le quinzième siècle de ses chefs-d'œuvre, nous réserve au siècle suivant une floraison encore plus complète, plus brillante, avec Michel-Ange et Raphaël, Giorgione et le Titien, le Corrège et Paul Véronèse; plus près de nous, cette école se renouvellera, sans secousse, par le simple retour à un principe fécond, au dix-septième siècle avec le Poussin, à la fin du dix-huitième avec Louis David, au dix-neuvième avec Ingres; elle est loin d'avoir dit son dernier mot : l'avenir nous ménage plus d'une surprise, et à elle plus d'un triomphe.

En un mot, l'antiquité a donné à la Renaissance le culte de la forme, la pureté des lignes, la noblesse de la conception; le naturalisme lui a donné son inspiration exquise, la fraîcheur de ses sentiments, sa vision si libre et si fière.



Un chevalier au xve siècle.
(Pavement en faïence du dôme de Parme.)



Un atelier de sculpture au début du xve siècle.
Bas-relief de Nanni di Banco (Oratoire d'Or San Michele à Florence).

CHAPITRE V

L'ÉDUCATION ARTISTIQUE AU QUINZIÈME SIÈCLE. — L'ORFÈVRE DE LA RENAISSANCE. — RÔLE ET CONDITION DES ARTISTES. — LES CORPORATIONS. — LES ENCYCLOPÉDISTES. — LES THÉORICIENS. — L'ESTHÉTIQUE. — L'ORGANISATION DU TRAVAIL ET LES IDÉES SUR LA PROPRIÉTÉ ARTISTIQUE.

Montrer, après cette vue générale des principes qui ont inspiré l'art italien du quinzième siècle, quelles furent les méthodes d'éducation employées par la Première Renaissance, l'organisation des ateliers d'artistes, enfin la place faite aux artistes dans la société de leur temps, tel est l'objet du présent chapitre.

Comment les artistes comprirent-ils leur mission? comment s'acquittèrent-ils de leur tâche, et comment le public, à son tour, envisagea-t-il le rôle de l'œuvre d'art? Autant de questions qu'il importe de résoudre avant de poursuivre notre exposé.

Le moyen âge avait fait à l'art une place si belle, que celui-ci pouvait passer pour l'auxiliaire autant que pour le serviteur de la religion. Des ecclésiastiques sans nombre, réguliers ou séculiers, s'étaient dévoués à ces études destinées à rehausser l'éclat de leur ministère; des prélats même n'avaient pas dédaigné de prendre en main, qui le compas, qui le pinceau, s'autorisant de l'exemple

de saint Luc, de saint Éloi, de saint Bernward de Hildesheim, de Suger et de tant d'autres.

L'art du quinzième siècle n'a pas la puissance collective de l'art du moyen âge, avec ses légions de maîtres anonymes, son unité et sa fixité d'inspiration, son dédain pour les courants de la mode; il n'a même pas une esthétique nettement définie, et l'on eût fort étonné les braves contemporains de Masaccio ou du Pérugin en leur parlant de la « destination sociale de l'art », de sa mission moralisatrice, etc.

Ce qui s'affirme à cette époque, c'est la liberté individuelle de chaque artiste (la Renaissance n'a pas connu les prescriptions étroites formulées à l'usage des Byzantins dans le *Traité de la Peinture* du mont Athos, à l'usage des Latins dans le *Rationale* de Guillaume Durand), et, comme corollaire de cette indépendance, une sorte d'empirisme de tout point opposé aux systèmes rigoureux des grandes écoles nationales de l'antiquité ou du moyen âge.

Éclectiques avant tout, mais cependant bien de leur temps, les Primitifs ou Précurseurs, dont nous essayons de définir l'attitude, ont pour principale ambition de charmer, d'éveiller des émotions douces, d'évoquer des images riantes, un idéal de pureté, de candeur ou de distinction : ils y ont réussi, et je défie n'importe quelle école de nous offrir une telle abondance de créations sympathiques, les plus fiers et généreux adolescents, les vierges les plus gracieuses.

Aussi le mot d'organisation a-t-il une désinence furieusement moderne, quand il s'agit du quinzième siècle. A cette époque l'art n'était pas régi, patenté, enseigné du haut des chaires ou formulé dans des manuels, comme il le fut dans la suite, et c'est pour cela qu'il se développa si librement. L'État, pour me servir de l'heureuse expression de M. Janitschek dans sa délicate et pénétrante étude sur la société italienne de la Renaissance et ses rapports avec l'art [1], l'État encourageait l'artiste isolé, non l'art considéré comme une abstraction. Nulle institution officielle d'écoles ou d'académies. Les corporations d'artistes elles-mêmes n'étaient que simplement assimilées à celles des industriels ou des commerçants, et la preuve c'est qu'à Florence les peintres firent longtemps partie de la corporation des médecins et apothicaires, à Sienne de celle des marchands. Ou bien c'étaient des confréries religieuses, placées tantôt sous l'invocation de saint Luc, tantôt sous celle des Quatre Saints couronnés, ou encore de saint Joseph, et préoccupées d'entretenir chez leurs membres la dévotion, l'horreur des blasphèmes, l'observation des jours fériés (à Pise, au quatorzième siècle, le chiffre total de ces jours s'élevait à 48, non compris les dimanches; à Florence pour les « legnajuoli grossi » à 62 ; à Sienne, en 1441, à environ 50; à Milan, en 1467, à 35), etc. [2].

1. *Die Gesellschaft der Renaissance in Italien und die Kunst;* Stuttgart, Spemann, 1879, p. 76 et suiv.

2. Bonaini, *Statuti inediti della città de Pisa, dal XII al XIVe secolo;* Florence, 1854-1857,

Les corporations, si florissantes aux treizième et quatorzième siècles, déclinent au quinzième, pour céder la place, pendant le siècle suivant, aux académies proprement dites[1].

A Florence, les orfèvres et les peintres continuèrent de faire partie des sept grands arts, réunis qu'ils étaient, les premiers à l'*Arte della Seta* (l'art de la soie), les seconds à l'*Arte delli speciali e medici* (l'art des épiciers et médecins). Les *Maestri di murare* et les *Maestri di legname* ou *Legnaiuoli* (statuts de 1394) formaient au contraire un des quatorze *Arti minori*[2]. On comptait en outre l'Académie de Saint-Luc, fondée au commencement du quatorzième siècle.

Sienne possédait les corporations des peintres (statuts de 1355), des orfèvres (statuts de 1361), des *Maestri di pietra* ou *Muratori* (statuts de 1441), des *Falegnami* (charpentiers et menuisiers; statuts de 1446). A Pérouse, les corporations d'artistes étaient groupées comme suit : « ars magistrorum lapidum et lignaminum » (1385); — « ars pictorum » (1366); — « ars aurificum » (1351; remontant à 1296, d'après Mariotti), et « ars miniatorum » (1438)[3]. A Rome, la confrérie de Saint-Luc s'organisa en 1478, sous les auspices de Sixte IV[4]. A Parme, nous signalerons la corporation des charpentiers (1424); à Crémone, celle des peintres (1470); à Padoue, celle des peintres également (1441), ainsi qu'à Gênes (1415). A Venise, un règlement de 1412 établit une distinction fort nette entre la corporation des *Tagliapietra* ou *Scarpellini* (tailleurs de pierre) et celles des *Muratori* ou *Marangoni* (maçons et charpentiers[5]).

Ces statuts sont en général des prescriptions édictées dans l'intérêt de la corporation et des mesures destinées à sauvegarder les intérêts du public, du client; nous dirions aujourd'hui, du consommateur. On y trouve de nombreuses garanties pour la bonne et loyale exécution des travaux; puis l'interdiction de prendre à son service un compagnon ou un apprenti sans l'aveu de son ancien patron; celle d'accepter un travail précédemment confié à un confrère sans le consentement de ce dernier. Un autre point sur lequel tous les statuts sont d'accord, c'est l'institution de banquets confraternels, l'ordre de visiter les confrères malades, d'assister aux obsèques, etc. A Crémone, les statuts défendent d'exécuter des peintures représentant quelque action ou figure déshonnête ou pouvant donner un mauvais exemple : « picturas facientes

t. III, p. 879-880. — Morbio, *Codice Visconteo-Sforzesco*, p. 383. — Milanesi, *Documenti per la storia dell'Arte senese*, t. I, p. 113.

1. La bibliographie des principaux statuts a été dressée par M. Manzoni : *Bibliografia degli Statuti, ordini e leggi dei municipii italiani*. Bologne, 1876-1879.

2. (Gori), *La Toscana illustrata nella sua storia;* t. I, p. 181, Livourne, 1755. — En 1436, après l'achèvement de la coupole du dôme, la corporation des maçons de Florence eut l'audace de faire emprisonner Brunellesco pour avoir fait œuvre d'architecte sans avoir été reçu au préalable membre de la corporation. (Dohme et Semper, *Brunellesco*, p. 19.)

3. Marchesi, *Il Cambio di Perugia;* Prato, 1853, p. 186-189.

4. *Les Arts à la Cour des Papes*, t. III, p. 99-111.

5. Sagredo, *Sulle consorterie delle Arti edificative in Venezia*. Venise, 1857.

demonstrationem alicujus inhonestatis et mali exempli[1] ». A côté de dispositions très sages et très humaines, on note un fond de mesures vexatoires contre les étrangers, qui ne peuvent s'établir dans une ville sans se faire agréer à la corporation. (Qui ne se rappelle, à ce sujet, les misérables querelles de l'Académie de Saint-Luc de Paris avec l'Académie royale de Peinture et de Sculpture pendant toute la durée du dix-septième siècle!) Étaient exclus des charges ceux qui ne savaient ni lire ni écrire (les « inalfabeti », comme on dit en Italie), les enfants illégitimes, etc.

Y a-t-il eu à l'époque de la Renaissance plus d'artistes que pendant les âges suivants ou une fécondité plus grande? On éprouve cette illusion quand on envisage la masse prodigieuse d'ouvrages intéressants qui ont pris naissance au quinzième siècle (palais, églises, mausolées, statues, retables se chiffrant par centaines) et qui font aujourd'hui encore de l'Italie un musée étourdissant de richesse, quoique les musées des deux mondes se soient formés à son détriment. Mais il suffit d'un examen sommaire pour se convaincre que le nombre des artistes du quinzième ou du seizième siècle n'était pas plus élevé que celui de leurs successeurs du dix-septième, du dix-huitième et surtout du dix-neuvième siècle, et que ces artistes ne produisaient pas plus que ceux de nos jours. Seulement le revirement du goût en faveur des Primitifs nous fait trouver dans chacune de leurs œuvres une page intéressante, multipliant ainsi à l'infini nos jouissances, tandis que nous passons pleins d'ennui ou d'indifférence devant les productions du dix-septième ou du dix-huitième siècle italien, qui n'existent en quelque sorte pas à nos yeux.

Rappelons brièvement quelques-uns des éléments de cette statistique : le Squarcione forma 137 élèves; le Francia, 220. A Sienne, en 1428, la corporation des peintres comptait 32 membres[2]; à Rome, en 1480, une cinquantaine de membres[3]; à Padoue, nous trouvons, pour tout le quinzième siècle, une centaine de peintres[4]; à Brescia, 54 peintres nés ou fixés dans la ville[5]; à Gênes, en 1415, la corporation des peintres se composait de 21 membres[6]. — Les médailleurs sont au nombre de soixante environ; il est vrai que la plupart cumulaient avec d'autres professions.

En rapprochant ces chiffres de la somme des artistes qui prennent part annuellement à nos Salons parisiens, on est tenté de les trouver bien modestes. Mais, défalcation faite des amateurs, de jour en jour plus nombreux, qui se parent du titre d'artistes, combien reste-t-il, pour notre époque, de

1. Sacchi, *Notizie pittoriche cremonesi*, p. 334. Crémone, 1872.
2. Milanesi, *Documenti per la storia dell'Arte senese*, t. I, p. 48, 49.
3. *Les Arts à la Cour des Papes*, t. III, p. 89 et suiv.
4. Moschini, *Della origine e delle vicende della Pittura in Padova*, p. 20 et suiv. Padoue, 1826.
5. Fenaroli, *Dizionario degli Artisti bresciani*. Brescia, 1877.
6. Voy. ci-dessus, p. 198.

maîtres ayant jeté des racines dans l'organisation sociale, comme l'avaient fait ceux du quinzième siècle, se rattachant intimement à la vie d'une cité, aux fonctions religieuses, civiques, formant les rouages essentiels de la machine publique? Quelque cinquante peintres trouvaient alors simultanément une occupation régulière et utile dans une petite ville de province de trente ou quarante mille habitants. Quelle preuve du prix qu'on attachait à l'art, et de sa raison d'être!

Le quinzième siècle n'a pas compté que des artistes de talent : les médiocrités abondaient comme à toutes les époques. Mais le courant général les soutenait, de sorte que l'on trouve de l'intérêt aux productions d'un quattrocentiste même infime, alors que l'on ferait à peine aux tableaux similaires d'un artiste du dix-septième siècle l'honneur de les accrocher dans quelque hôtel garni, ce dernier refuge des réputations déchues.

Je veux, du reste, qu'il soit bien entendu ici dès le principe, et j'en prends l'engagement formel vis-à-vis de mes lecteurs, que jamais je n'admirerai un ouvrage uniquement parce qu'il date du quinzième siècle, si son auteur n'a pas fait preuve en même temps de quelque qualité transcendante. Il faut avoir le courage de proclamer que nos musées regorgent de productions du quinzième siècle absolument indignes d'intérêt.

C'est un point sur lequel je suis forcé de me séparer de bon nombre de mes confrères, tant français qu'étrangers, qui, à mon avis, confondent l'archéologie avec l'histoire de l'art, et qui se croient autorisés à admirer une croûte pour peu qu'elle ait quatre cents ans de date, confondant cette poésie que le temps met sur toutes choses avec la valeur propre, le mérite immanent, de productions hors ligne.

En ce qui touche l'éducation des artistes italiens à l'époque de la Première Renaissance, je puis me borner ici à quelques traits généraux, renvoyant le lecteur, pour de plus amples informations, à deux publications antérieures[1]. En principe, le jeune homme qui se destine à devenir architecte, peintre, sculpteur (on dirait aujourd'hui à suivre la carrière des arts), doit entrer presque enfant, à dix ans, voire à huit, dans l'atelier d'un maître et y rester le plus longtemps possible; l'enseignement qu'il reçoit est rigoureusement professionnel et spécial ; les cours publics, analogues à ceux des universités, les écoles des beaux-arts dans le genre de celles du dix-neuvième siècle, les musées même, autant d'institutions inconnues à cette époque tout empirique.

Trois étapes bien caractérisées, l'apprentissage, le compagnonnage, la maîtrise, marquent au quinzième siècle le début de la carrière de tout artiste. La durée des deux premières épreuves, surtout de la seconde, était assez variable. Chez le peintre florentin Neri di Bicci († 1491), dont l'atelier était fort fréquenté, les apprentis s'engageaient en général pour une période de deux

1. *Raphaël, sa vie, son œuvre et son temps.* — *La Renaissance au temps de Charles VIII.*

à trois ans. Quelques-uns restaient plus longtemps, six, sept ou huit ans; mais beaucoup aussi se sauvaient clandestinement au bout de peu de mois [1].

A Padoue, le règlement de la corporation des peintres défendait d'accepter un apprenti pour une durée de moins de trois ans, et il fallait que le contrat d'apprentissage fût passé par-devant notaire [2].

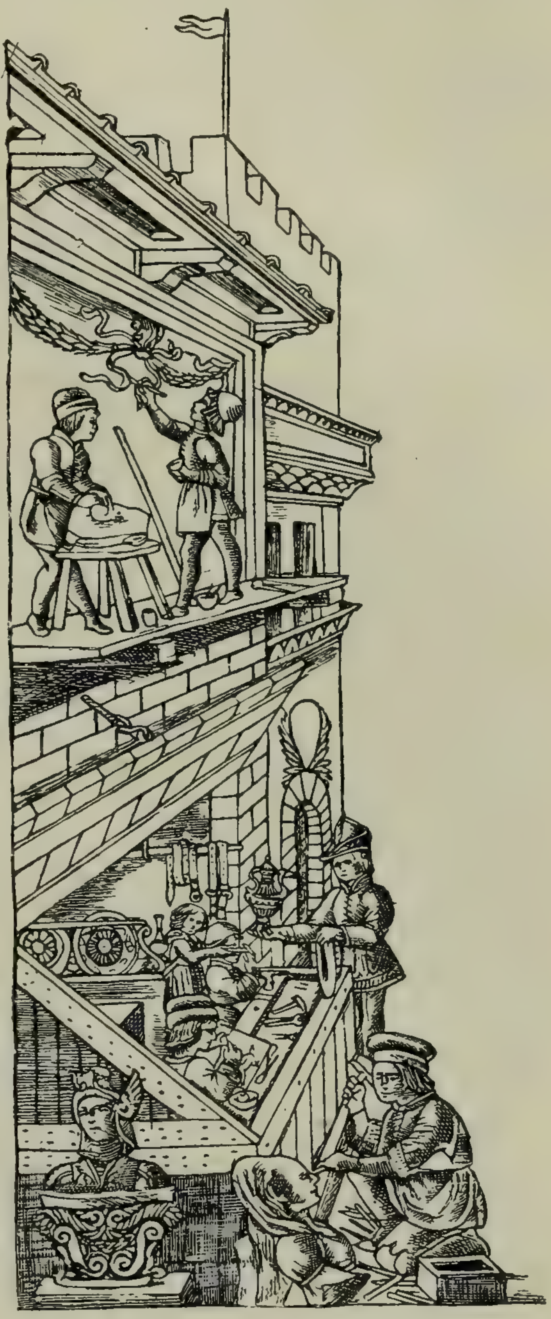
Si Michel-Ange recevait déjà un salaire chez Ghirlandajo (6 florins la première année, 8 la seconde, 10 la troisième), c'est qu'il comptait quatorze ans en entrant chez lui et qu'il pouvait passer pour un compagnon au moins autant que pour un apprenti [3].

Un des faits les plus caractéristiques de l'histoire des arts à cette époque, notamment à Florence, c'est le passage par l'atelier des orfèvres de la plupart des artistes célèbres, Brunellesco, Donatello, Ghiberti, Ghirlandajo et tant d'autres. C'est que l'orfèvre de la Renaissance, a dit en termes excellents le regretté Charles Perkins, était obligé, comme celui du moyen âge, de connaître la théorie et la pratique de tous les arts, car il lui fallait les pratiquer tour à tour sur une petite échelle, pour façonner et pour orner les châsses, les calices, les candélabres et les divers autres ouvrages faisant partie de l'orfèvrerie d'église et de la vaisselle de table, qu'il était appelé à exécuter. « L'orfèvre travaillait en architecte, quand il façonnait des niches, des colonnes, des pilastres, des fenêtres ou des frontons; en sculpteur, quand il modelait des statuettes et des bas-reliefs; en orfèvre, quand il ciselait des figures ou des ornements de petites dimensions; en peintre, quand il disposait des émaux destinés à relever la beauté de la forme par la richesse du coloris; et en graveur, quand il travaillait l'or ou l'argent avec la pointe ou le burin. Se servant des matériaux les plus divers, il se voyait obligé de savoir marteler le fer, couler en bronze, ainsi que nettoyer et polir les ouvrages en métal provenant de l'enclume ou sortant de la fournaise. Il va sans dire qu'avec des connaissances aussi étendues, l'orfèvre de la Renaissance était de tous les artistes le plus capable de donner à ses élèves une éducation qui leur permît d'embrasser une branche quelconque de l'art sans crainte d'y paraître insuffisants. On le considérait comme le maître par excellence, puisque les meilleurs architectes, sculpteurs et peintres d'alors sont sortis de ses ateliers. Ayant appris pendant leur initiation à manier des matières dont la nature ne comporte pas le travail hâtif, ils en avaient rapporté ces habitudes de patience et de précision dont les résultats se manifestent dans les chefs-d'œuvre qui sont l'orgueil des musées ou des collections privées de nos jours [4]. »

Le trait le plus saillant à coup sûr de l'éducation des quattrocentistes, c'est leur universalité. A aucune autre époque, dans l'histoire des arts, on ne ren-

1. Vasari, t. II, p. 87-90.
2. Gaye, *Carteggio*, t. II, p. 45.
3. Vasari, édit. Lemonnier, t. XII, p. 160.
4. Perkins, *Ghiberti et son école*, p. 5, 6. Cf. le *Voyage en Italie* de M. Taine, t. II, p. 134.

contre des organisations aussi véritablement encyclopédiques, s'attaquant aux branches les plus diverses et excellant dans toutes, à la fois grands architectes, grands sculpteurs et grands peintres, parfois encore, pour comble, grands savants ou grands poètes, en un mot des Alberti, des Léonard ou des Michel-Ange. Cette universalité, qui s'affirme dès le treizième siècle (Nicolas, Jean et André de Pise étaient à la fois sculpteurs et architectes; Giotto, peintre et architecte; Orcagna, sculpteur, architecte et peintre), tient, si je ne m'abuse, aux leçons de l'antiquité, à cette méthode si véritablement scientifique qui avait l'avantage d'ouvrir l'esprit, de fournir la clef d'une infinité de problèmes, de rendre ses adeptes également propres à tous les travaux intellectuels, grâce à la force critique qu'elle leur communiquait. En possession de ce secret, les Italiens, au lieu de s'attarder au milieu de détails oiseux, allaient droit au but. Ils devinrent, pour un temps, les premiers diplomates, les premiers ingénieurs, les premiers commerçants du monde, de même qu'ils excellaient simultanément dans toutes les branches de la littérature ou de l'art. Une formule féconde, jointe à un certain entraînement, à un certain essor national, il n'en fallut pas davantage pour leur assurer l'empire — je parle de l'empire intellectuel — du monde.



Peintres, sculpteurs et orfèvres du xve siècle.
(Fragment.)
Fac-similé d'une estampe de Baccio Baldini.

C'est parmi les artisans que se recrutaient de préférence les artistes, et ceux-ci ne rougissaient pas d'une origine si humble. Le père du Sodoma, qui devint bien le plus aristocratique des peintres, était cordonnier; celui d'Andrea del Sarto, tailleur; Raphaël avait également pour proches parents des tailleurs; l'orfèvre M. A. Bandinello avait pour père un charbonnier; Fra Bartolommeo della Porta, un charretier.

La classe agricole n'a pas donné aux arts autant de représentants que la classe industrielle; mais quelques-uns des siens ont marqué au premier rang; et de

fait, pour changer la pelle ou la bêche contre le pinceau, il fallait une vocation énergiquement dessinée. Comme Giotto, Andrea del Castagno et Mantegna avaient, dans leur enfance, gardé les brebis; Andrea Sansovino avait commencé, lui aussi, par être pâtre ou bouvier; il en fut de même de Beccafumi, l'habile dessinateur du pavement de la cathédrale de Sienne. De telles vocations ne prouvent-elles pas que la nature elle-même pousse à tout instant dans cette voie et que l'art n'est pas seulement le produit d'une civilisation plus ou moins raffinée?

Beaucoup plus rares à cette époque, dans le camp des artistes, sont les fils de fonctionnaires : c'est que d'ordinaire leurs parents, sacrifiant à un préjugé qui n'a disparu que de nos jours, s'opposaient au choix de ce qu'ils considéraient comme un métier, comme une déchéance. Citons, parmi les maîtres appartenant à cette catégorie, Brunellesco, Léonard de Vinci, Michel-Ange.

Quant à la noblesse, si le dépouillement auquel je me suis livré est exact, elle n'est représentée au quinzième siècle que par deux artistes de marque : l'un, c'est Léon-Baptiste Alberti, l'autre le médailleur Baldassare d'Este, un des nombreux fils naturels du marquis Nicolas de Ferrare.

Les *dilettanti* proprement dits feront leur apparition plus tard, au seizième siècle, lorsque l'art aura fini par devenir l'expression de la fantaisie individuelle, au lieu de continuer à former un des rouages de la vie sociale; tel sera Melzi, l'élève de Léonard de Vinci.

L'Église qui, dès ses origines, avait pris l'art sous sa tutelle, bien qu'elle fût loin, pendant le moyen âge, de s'en être assuré le monopole [1], comme on l'a souvent affirmé, l'Église produisit au quinzième siècle un brillant essaim d'artistes, en grande partie des Dominicains : Lorenzo Monaco, Fra Angelico, Dom Clemente d'Arezzo, Fra Bartolommeo della Gatta et Fra Bartolommeo della Porta, Fra Carnevale d'Urbin, Fra Giocondo, l'esthéticien Francesco Colonna et tant d'autres, pour ne point parler du très habile peintre et du très mauvais moine qui avait nom Fra Filippo Lippi [2]. Il ne faut d'ailleurs pas perdre de vue que, pendant toute cette période, la sculpture et la peinture se consacrent encore principalement au service de la religion.

Rien ne saurait montrer plus clairement que l'exemple du clergé italien quel intérêt une ville ou une corporation peut trouver à la culture exclusive d'un art, surtout de ces arts dans lesquels la perfection technique l'emporte sur l'invention ou sur le style : pendant tout le quinzième siècle la peinture sur verre fut dans la Péninsule l'apanage des moines, Dominicains, Franciscains ou Bénédictins; nommons Stefani de Florence, au service de P. Guinigi, seigneur

1. Ce fait a été établi, chiffres en main, par M. A. Springer : *De Artificibus monachis et laicis medii ævi*. Bonn, 1861.

2. Il est à peine nécessaire de rappeler ici l'ouvrage, depuis longtemps classique, du P. Marchese : *Memorie dei più insigni pittori, scultori e architetti domenicani;* 4e édit. Bologne, 1878-1879.

de Lucques (1414); le frère Jacques d'Ulm, fixé à Bologne, le frère Bernardo, Fra Giovanni de Rome, Dom Barone de Pérouse, Fra Cristofano et Fra Bernardo de Florence, appelés à Arezzo en 1477, le frère Agostino da Gavi, qui exécuta, en 1490, les fenêtres du palais de Saint-Georges à Gênes [1], en attendant l'apparition du roi des peintres verriers, notre compatriote Fra Guglielmo Marcillat.

Au siècle suivant, grâce à la continuité des efforts, les Dominicains se rendront à leur tour maîtres de la marqueterie en bois, cette branche de la décoration monumentale, si brillante en Italie, si peu connue chez nous. Les noms de Fra Giovanni de Vérone et de Fra Damiano de Bergame dispensent ici de tout autre éloge.

Les « denunzie di beni » de Florence, en d'autres termes, les déclarations destinées à servir de base à l'impôt sur le capital — car la Renaissance connaissait bel et bien cette forme de contributions, — nous donnent un aperçu du ménage et de la fortune d'un artiste du quinzième siècle et nous permettent de reconstituer les principales péripéties d'existences bien plutôt modestes que brillantes. Ce ne sont pas les suprêmes ambitions et les chutes profondes d'un Benvenuto Cellini : le quinzième siècle ignore cette agitation fébrile, ce besoin d'émotions; les traditions de régularité et d'économie, l'esprit bourgeois, en un mot, y dominent encore; ils impriment à la vie comme à l'œuvre de ces braves artistes-artisans un cachet d'honnêteté et d'harmonie qui ne laisse pas que de charmer. Tel est le caractère distinctif de la biographie de l'orfèvre florentin Simone di Giovanni di Simone Ghini, que je demande à mes lecteurs la permission de leur présenter. Né en 1406 ou en 1407, Simon se fit recevoir, en 1423 (ainsi à l'âge de seize ou dix-sept ans), membre de la corporation des orfèvres de Florence, en même temps que son frère Rinaldo Ghini. S'il put obtenir la maîtrise si jeune, c'est que son père, orfèvre comme lui, l'avait instruit dans son art. Il ne tarda pas à se rendre à Rome pour s'y perfectionner. Nous l'y trouvons établi en 1427, et il semble y avoir résidé jusque vers 1440. Son patrimoine se composait, en 1427, de créances évaluées à 60 florins, de hardes et d'ustensiles d'une valeur de 40 florins, enfin d'une petite pièce de terre alors en friche. C'étaient, on le voit, d'humbles commencements. Nous devrions essayer ici de déterminer le rôle joué à Rome par le jeune orfèvre florentin. Est-ce lui ou son sosie, Simone di Giovanni, qui a exécuté la dalle tombale de Martin V, qui a collaboré avec Filarete aux portes de Saint-Pierre, qui a joui durant trente ans de la faveur des papes? Mais ces recherches nous entraîneraient loin de notre sujet. Qu'il suffise de savoir que les déclarations de biens de Simon Ghini nous le montrent, en 1457, fixé à Florence, habitant, avec son frère Rinaldo, une maison de la valeur de 300 florins, qui lui avait été

1. Belgrano, *Della Vita privata dei Genovesi;* 2e édit., p. 52.

apportée en dot par sa femme; il possédait dans la même ville une autre maison, estimée 140 florins, et sur le territoire de Prato une troisième maison avec quelques champs. D'argent comptant, il n'en est pas question, pas plus que de marchandises; mais nul doute que Simone n'en eût une ample provision, car à travers les doléances inséparables des « denunzie di beni » on devine une prospérité relative. La famille du maître se compose à ce moment de sa femme, plus jeune que lui de dix-sept ans, d'une fille âgée de sept ans et demi, d'un fils âgé de trois ans et demi. Notons, à ce sujet, que rien n'est plus fréquent, chez les artistes de ce temps, que la mention d'enfants illégitimes. Le père de famille, comme les patriarches, sans le moindre scrupule et le plus naturellement du monde, les élève chez lui avec leurs frères ou sœurs procréés en légitime mariage. Un autre trait de mœurs curieux, c'est la présence, chez bon nombre d'artistes ou d'artisans, d'esclaves qu'ils achètent et revendent selon leurs convenances. La « schiava » qui appartenait par indivis à Simone et à Rinaldo était une Circassienne de vingt-deux ans, du nom de Catherine; elle avait coûté 42 florins. Plus tard, les deux frères acquirent une Russe, nommée Julienne, âgée de trente-deux ans, au prix de 50 florins. Je n'insiste pas sur ces habitudes peu dignes d'une société civilisée, d'une société chrétienne : on sait, grâce aux révélations de M. Bertolotti, qu'à Rome l'esclavage a subsisté jusqu'en plein dix-huitième siècle.

La biographie de Simone Ghini est celle de la plupart de ses confrères du quinzième siècle : une carrière laborieuse, la crainte constante de succomber sous les charges de famille ou sous les charges publiques, un grand éloignement pour les aventures. Autant leurs successeurs du seizième siècle ont l'humeur curieuse et impétueuse, autant ils montrent de liberté vis-à-vis de leur entourage, autant les artistes de la Première Renaissance aiment à se concentrer et à se recueillir; l'esprit, la verve, la fougue, leur sont inconnus; ils ne cherchent pas à étourdir leurs clients par de hautes conceptions ou des tours de force de l'ordre technique, mais à les charmer par des qualités tout intimes : la pureté du dessin, la délicatesse de l'invention, et je ne sais quelle bonne foi que l'on chercherait vainement dans les œuvres brillantes de Benvenuto et de son école.

Dès ses débuts la Renaissance connut toutes les ressources, on serait tenté de dire tous les raffinements, de l'organisation du travail. Elle pratiquait la collaboration sur la plus vaste échelle, et de fait nulle époque n'ignora plus complètement le principe — tout moderne — de la propriété artistique. De même qu'un peintre ou un sculpteur n'hésitait pas à copier l'œuvre de son confrère, prenant son bien partout où il le trouvait (Raphaël lui-même ne recula pas devant ces emprunts, nous dirions aujourd'hui ces plagiats), de même aussi un maître en vue n'hésitait pas à s'adjoindre des auxiliaires parfois plus célèbres que lui. Dès les premières années du quinzième siècle, nous voyons

Ghiberti grouper autour de lui, pour l'exécution des portes du Baptistère, des artistes de la valeur de Donatello, de Ciuffagni, de Paolo Uccello, de Michelozzo Michelozzi[1], etc. Une trentaine d'aides vinrent ainsi successivement travailler sous ses ordres. A quelques années de là se forme l'association de Donatello et de Michelozzo, association si féconde, à laquelle nous devons les tombeaux du pape Jean XXIII, du cardinal Brancacci, de Bartolommeo Arrigazzi, la chaire extérieure de la cathédrale de Prato, et qui eut surtout pour effet de discipliner pendant un lustre ou deux le génie impétueux de Donatello. Celui-ci, à son tour, enrôla une phalange de sculpteurs habiles pour l'assister dans les travaux de la statue équestre de Gattamelata. Fra Angelico avait l'habitude d'emmener avec lui de ville en ville, de Florence à Rome et de Rome à Orvieto, quelque six ou huit disciples aussi habiles que dévoués, en tête desquels figurait Benozzo Gozzoli. Mais le principe coopératif fut surtout mis en action par le Pérugin : cet Ombrien si pratique organisa de véritables fabriques de peinture, avec des succursales auxquelles il venait de temps en temps donner le coup d'œil du maître[2]. Aussi ne peut-on que prendre en pitié les efforts de certains critiques de nos jours qui prétendent démêler dans tel retable complexe, auquel une demi-douzaine peut-être d'aides et d'élèves ont collaboré, la part d'un chacun. Ces prétentions naïves me remémorent la boutade du cardinal de Retz : « Ne doit-on pas admirer après cela l'insolence des historiens vulgaires qui croiraient se faire tort s'ils laissaient un seul événement, dans leurs ouvrages, dont ils ne démêlassent pas tous les ressorts, qu'ils montent et qu'ils relâchent presque toujours sur des cadrans de collège[3]. »

Les idées sur la propriété artistique sont si flottantes encore, que les artistes ne signent leurs ouvrages qu'exceptionnellement et les datent plus rarement encore. Comme signatures d'architectes, on ne peut guère citer que ce distique de la Bibliothèque de Césène, construite par Matteo Nuti (1452) :

Matteus Nutius Fan(ensi) *ex urbe creatus*
Dedalus alter opus tantum deduxit ad unguem.

Opus Donatelli, — *opus Mini*, — *Johannis Dalmatae opus*, — *Laurentii Cionis de Ghibertis opus mira arte fabricatum*, telle est la forme de signature qu'affectionnent les sculpteurs (la frise du portail de San Giacomo degli Spagnuoli, à Rome, porte concurremment la signature de Mino et de Paolo Romano). Les peintres — surtout les Vénitiens — signent plus souvent, notamment leurs tableaux de chevalet : *Pisanus pinxit*, — *Joannes Bellinus p.*, — *Antonellus Messaneus me pinxit*, — *Victoris Carpatio Veneti opus*, *1496*. Mantegna, avec le sentiment très précis de sa valeur, ne s'est pas contenté de la formule latine

1. En 1442 encore, Michelozzo, au comble de la célébrité, consentit à travailler, en sous-ordre naturellement, aux portes du Baptistère.
2. Sur l'organisation des chantiers d'architecture, voy. plus loin le livre III.
3. Retz, *Mémoires*, édit. Charpentier, t. III, p. 103.

Andreas Mantinia C(ivis) *P*(atavinus) *F*(ecit), il a tenu à signer en grec son *Saint Sébastien* du Belvédère de Vienne. Quant aux marques et monogrammes, ils sont à peu près ignorés en Italie à cette époque, sauf chez les médailleurs, dont quelques-uns ne sont connus que par des marques figurées : le médailleur à la Tenaille, le médailleur à l'Aigle, le médailleur à l'Espérance.

Le quinzième siècle, assurément, ne connaissait pas les exigences d'une époque agitée comme la nôtre; très large en matière d'idées sur la propriété artistique, il fermait volontiers les yeux sur les imitations, même sur les plagiats, lorsqu'il s'agissait d'ouvrages courants, ayant en quelque sorte un caractère utilitaire, tels que les images de dévotion. S'il n'est pas vrai, comme on pourrait être tenté de le croire, que les della Robbia aient tiré à l'infini d'un même moule des épreuves de leurs bas-reliefs (chacun présente des diversités de détails et forme un ouvrage original), on peut citer néanmoins d'interminables séries de sculptures inspirées du même modèle. Prenons dans l'*Annonciation aux Bergers,* sculptée par Antonio Rossellino pour l'église de Monte Oliveto à Naples, la scène si curieuse des anges qui dansent une ronde : elle a été copiée à l'envi par les della Robbia, dans des bas-reliefs restés en Italie, ou entrés dans les musées de South Kensington à Londres et de l'Ermitage à Saint-Pétersbourg[1]. La ronde d'anges de Rossellino était devenue, dit à ce sujet M. Molinier, un véritable cliché.

Il arrivait que les artistes et le public s'engouaient, non plus seulement d'une idée, mais d'un type, d'un geste, d'une attitude : on la copiait alors sans scrupules. C'est ce qui arriva pour les anges de Verrocchio, au monument de Forteguerra (dôme de Pistoia) : ils furent répétés presque textuellement dans un « ciborio » de l'église Santa Maria di Monteluce près de Pérouse; puis par les della Robbia (églises de Lamporecchio, de San Casciano, etc.), jusque dans leur *Nativité,* de l'an 1521, au Musée national de Florence.

Mais vis-à-vis d'artistes supérieurs on affichait d'autres prétentions, et j'ajouterai que Michel-Ange, par sa susceptibilité maladive et son humeur ombrageuse, réveilla sur ce point la conscience publique. Un des premiers il se révolta contre la production véritablement industrielle du Pérugin; plus tard il reprocha à Raphaël ses emprunts peu déguisés. Bref, au fur et à mesure que la production de l'œuvre d'art cessa d'être populaire et spontanée pour devenir raisonnée, savante, on serait tenté de dire artificielle, on demanda davantage à l'artiste d'affirmer sa supériorité par la nouveauté de l'invention.

Quel que fût leur enthousiasme pour les productions de l'art, les Mécènes du quinzième siècle n'eurent jamais l'idée de placer l'artiste sur la même ligne que l'humaniste. Le fait seul que le premier exerçait un métier manuel suffisait pour le faire déchoir dans leur estime. On pourrait rapporter des centaines de traits établissant que l'artiste à cette époque était souvent rétribué d'une façon

1. Cavallucci et Molinier, *les Della Robbia,* p. 160. Cf. la *Chronique des Arts,* 1884, p. 214.

dérisoire, qu'il se voyait contraint de se livrer aux travaux les plus pénibles, qu'on le confondait à tout instant avec de simples manœuvres[1]. Les conditions les plus humiliantes lui étaient imposées sans cesse par les règlements des concours ou par la surveillance de commissions techniques. Ce n'est qu'exceptionnellement que l'on rencontre dans la bouche des Mécènes du temps un éloge sans arrière-pensée à l'adresse d'un architecte, d'un sculpteur ou d'un peintre : relevons dans une délibération en date du 19 juin 1421 les termes de « vir perspicacissimi intellectus et inventionis mirabilis »[2], employés par la Seigneurie de Florence à l'adresse de Brunellesco. A Mantoue, les Gonzagues pardonnent beaucoup à Mantegna, parce que les artistes sont une « gente fantastica[3] ». Parfois, mais assez rarement, une municipalité ou la fabrique d'une église donnait un banquet aux artistes qui venaient d'achever quelque travail important : telle fut l'allocation de quatre livres accordée par l'œuvre de la cathédrale de Côme « per dare un pranzo a tutta la maestranza[4] ».

Je ne serais pas surpris que les boutades de certains auteurs de la décadence romaine contre les artistes aient contribué à rabaisser ceux-ci dans l'estime des princes du quinzième siècle. A Rome, les artistes passaient pour des hommes de condition inférieure, des petites gens, des « Græculi ». « Vous désirez, disait Sénèque, savoir ce que je pense des arts libéraux. Je n'admire nullement ni ne mets au nombre des choses bonnes ce qui tend au gain.... Vous voyez pourquoi les arts sont dits libéraux; c'est parce qu'ils conviennent à un homme libre. Mais il n'y a qu'un art qui soit vraiment libéral et rend libre, c'est l'étude de la sagesse; les autres sont bas et puérils.... Contre l'opinion commune, je ne puis mettre au nombre des arts libéraux la peinture, la statuaire, les arts de luxe. » Ce superbe dédain, ajoute l'auteur à qui j'emprunte ces détails, s'étendait même aux citoyens romains qui cultivaient les arts. Valère Maxime, abaissant devant ses préjugés une des plus illustres maisons patriciennes, osait écrire que Fabius Pictor avait dû son surnom à une étude déshonorante, « sordido studio ». Martial n'était guère plus respectueux pour les architectes, lorsqu'il conseillait à Lupus de faire de son fils un crieur public ou un architecte, si l'enfant paraissait avoir peu d'intelligence[5] ». — Il en était autrement des souvenirs de l'antiquité grecque, et les humanistes, en prodiguant les noms de Phidias, d'Apelle, de Praxitèle, ne contribuèrent pas peu à faire rendre aux artistes la place qui leur était due.

A ne consulter que les apparences, la rédaction de traités sur la théorie ou la pratique accompagnerait invariablement chacune des évolutions de l'art. Cennino Cennini écrivit le sien au quatorzième siècle; L. B. Alberti, Ghiberti,

1. *Les Arts à la Cour des Papes*, t. I, p. 97 et suiv.
2. Gaye, *Carteggio*, t. I, p. 547.
3. Lettre inédite qui m'a été signalée par M. le commandeur Lucas Beltrami de Milan.
4. Ciceri, *Selva di notizie autentiche risguardanti la fabbrica della cattedrale di Como*, p. 80.
5. Voy. les intéressantes *Études sur l'antiquité* de M. Émile Mallay, p. 161.

Filarete, Ghirlandajo, etc., les leurs au quinzième; Léonard de Vinci, Bramante, Raphaël, les leurs au seizième. Mais une distinction qui s'impose à nous permet de réfuter sans difficulté cette théorie : les différents ouvrages que nous venons de mentionner sont tous purement pratiques; leurs auteurs se sont efforcés de consigner par écrit les résultats de leurs expériences personnelles, des résultats essentiellement empiriques : ils n'ont pas songé à jeter les bases de l'esthétique, pas plus qu'à juger le mérite de leurs contemporains. Seul Ghiberti a semé çà et là quelque note qui indique le cas qu'il faisait du talent d'un Giotto ou d'un Lorenzetti.

Lorsque la critique, l'histoire de l'art et l'esthétique naquirent enfin, c'en était fait du souffle créateur : l'ère de la réflexion, de la discussion et des Académies commençait.

A l'époque dont nous nous occupons, les ouvrages didactiques ont invariablement pour rédacteurs des artistes : Gentile da Fabriano, Ghiberti, Alberti, Filarete, Francesco di Giorgio, Piero della Francesca, Foppa, Zenale, Ghirlandajo[1]. Les exceptions ne sont qu'apparentes : si Fra Luca Pacioli, l'auteur du *De divina Proportione*, n'a manié ni l'ébauchoir ni le pinceau, c'est que son travail est principalement fondé sur les mathématiques et qu'il pouvait, à la rigueur, se passer de connaissances artistiques proprement dites. Quant à l'*Hypnerotomachia* ou *Songe de Polyphile*, de Fra Francesco Colonna, l'esthétique, une esthétique singulièrement fantaisiste, y tient une place prépondérante.

Avant de passer en revue les principaux de ces traités, ceux d'Alberti, de Filarete et de Colonna, il est nécessaire de montrer quel rôle ces sortes de manuels jouaient chez les trecentistes, et notamment dans l'école de Giotto. Le Florentin Cennino Cennini, élève d'Angelo Gaddi, nous a laissé un traité sur la Peinture, *il Libro dell' Arte*, qui est comme le catéchisme de la peinture italienne au quatorzième siècle[2]. Son ouvrage, composé de cent quatre-vingt-neuf chapitres, nous fait tour à tour connaître : les règles générales de la peinture, les procédés du dessin, la nature et la préparation des couleurs, la préparation des pinceaux, les procédés de la fresque, les procédés de la peinture à l'huile, les procédés de la peinture « a tempera », l'exécution des ornements de toute nature, les procédés du moulage, etc., etc.

Dans ce recueil, d'une extrême naïveté, les conseils de morale et d'hygiène alternent avec des recettes techniques très précises. Une fois, en s'adressant au

1. Les *Traités* de Gentile da Fabriano, de Foppa, de Zenale et de Ghirlandajo sont perdus. — Je ne parle pas du recueil publié à Bologne, chez Romagnoli, en 1887, par MM. Guerrici et Ricci, sous le titre de *il Libro dei colori, secreti del secolo XV*° (tiré à 202 exemplaires) ; il ne comprend que des recettes pour la préparation des couleurs.

2. Cet ouvrage fut rédigé à la fin du quatorzième siècle, et non en 1437, comme on l'a souvent affirmé. Il a été traduit en français par M. Mottez (Paris, 1858), mais sur un texte mutilé. La seule édition complète est celle qu'ont donnée les frères Milanesi : *il Libro dell' Arte*. Florence, Lemonnier, 1859. Une traduction allemande, due à M. Ilg, a paru à Vienne chez Braumüller, en 1871 ; une traduction anglaise, due à Mme Merrifield, à Londres, en 1844, chez Lumley.

jeune artiste, Cennino lui dit : « Ta vie doit être rangée comme si tu étais étudiant en théologie, en philosophie ou en toute autre science; tu mangeras et tu boiras avec modération, au moins deux fois par jour, consommant des pâtes légères et bien préparées et des vins de petit cru » (ch. XXIX). Une autre fois, il met les femmes en garde contre les eaux de toilette, les « acque medicate » (chap. CLXXX). Ou bien il recommande d'employer des couleurs bonnes et fines, surtout dans les figures de la Vierge. « Si tu n'en es pas bien récompensé en argent, ajoute-t-il, Dieu et Notre-Dame veilleront à la santé de ton âme et de ton corps » (chap. XCVI). Puis il entre dans des détails d'une extrême minutie : comment colorer le visage d'un homme jeune, comment colorer le visage d'un vieillard; la manière de représenter une blessure, ou une étoffe brochée, ou des pierres précieuses.

Cennino s'est aussi attaqué à quelques problèmes d'esthétique transcendante. Voici quel était, d'après lui, le canon de la figure humaine. Le visage est divisé en trois parties : la tête proprement dite (le front), le nez, l'espace compris entre le nez et le menton. Un corps bien fait doit avoir huit fois et deux tiers la mesure de la tête (dix têtes d'après Vitruve). L'homme, pour être beau, doit être brun, la femme blanche. Par une singulière défiance, Cennino ne donne pas les proportions du corps de la femme, sous prétexte qu'on n'y trouve aucune mesure parfaite (ch. LXX) !

Dans ce guide si consciencieux, il ne manque, pour compléter l'éducation d'un peintre, que la partie iconologique; nous savons cependant que les règles de la composition n'étaient pas moins sévèrement établies dans l'école de Giotto que celles mêmes de la technique.

Entre le *Traité* de Cennino et ceux d'Alberti[1], il y a toute la différence qui sépare le vieux monde du nouveau. Nourri de la moelle de l'antiquité, à la fois artiste et humaniste, Alberti sait donner à ses recherches une base véritablement scientifique, en même temps qu'il nous transporte à tout instant dans les hautes régions de la métaphysique. Si le praticien doublé de géomètre s'y reconnaît à chaque page, le penseur qui a longuement médité sur les écrits de Platon s'y manifeste non moins clairement. Certains passages semblent empruntés au *Banquet* ou au *Timée*, tant la doctrine platonicienne y a de force. C'est qu'au fond les ouvrages d'Alberti sont le catéchisme de l'art du cinquecento

1. Le premier ouvrage composé par Alberti semble être le *Della Pittura libri tre* (1435; dédié à Brunellesco), auquel il faut ajouter les *Elementa Picturæ*, publiés pour la première fois à Cortone, en 1864, par M. Mancini. Plus tard parurent *I cinque Ordini architettonici*, et en 1452 le *Trattato d'Architettura*, composé à l'intention de Lionel d'Este; imprimé pour la première fois en 1485 et souvent reproduit depuis. Le *De Statua* semble être, d'après M. Janitschek, le dernier en date des traités d'Alberti (après 1464). Ces ouvrages, primitivement écrits en latin, furent traduits en italien en partie par l'auteur même. — M. Janitschek a donné une édition excellente des petits traités d'Alberti dans la collection publiée par le Musée autrichien d'art et d'industrie : *Leone Battista Alberti's kleinere kunsttheoretische Schriften*. Vienne, Braumüller, 1877, in-8°. — M. Cl. Popelin a traduit en français les traités de la Sculpture et de la Peinture (Paris, 1869).

plutôt que celui de l'art du quattrocento. Les narrateurs du quinzième siècle, tels que Benozzo Gozzoli et Pinturicchio, durent être bien étonnés en lisant dans le *Traité de la Peinture* « qu'il n'est sujet si compliqué qui ne se puisse rendre avec neuf ou dix personnages » : c'étaient là tours de force qui pouvaient réussir à des esprits synthétiques, tels que Léonard, Michel-Ange, Raphaël, mais qui juraient avec les habitudes analytiques du quinzième siècle. Les recommandations d'Alberti au sujet de la nécessité d'études littéraires ne trouvèrent aussi d'écho qu'au siècle suivant. Notons qu'Alberti se rencontre sur un point avec Cennini, en exigeant de l'artiste qu'il soit en outre vertueux et désintéressé[1]. D'un trait de plume et sans même avoir l'air de le mettre en cause, Alberti condamne l'incohérence propre à la peinture et à la sculpture du moyen âge[2].

Dans la lutte entre les réalistes et les idéalistes, Alberti, à en juger par certaines déclarations, semble de prime abord avoir pris parti pour les premiers, car il recommande en vingt endroits l'étude de la nature. Mais au fond c'est aux sectateurs de l'idéal que sont acquises ses sympathies[3].

Alberti a le premier tenté de se rendre compte de la mission de l'artiste. « La peinture, dit-il, possède en elle une forme divine, cette peinture qui, entre amis, rend pour ainsi dire présent l'absent lui-même, et, qui plus est, peut, après bien des siècles, montrer les morts aux vivants, de telle façon qu'ils sont reconnus, à la grande admiration de l'homme d'art et au grand plaisir des spectateurs » (c'est toujours, on le voit, la grande préoccupation de la Renaissance : ne pas mourir tout entier). Et ailleurs : « De ce que la peinture exprima les visages des dieux, objet de la vénération des peuples, on la regarda comme un des plus grands dons faits aux mortels. En effet, elle a rendu les plus grands services à la piété qui nous rattache aux immortels et à la retenue des âmes dans les liens d'une religion inaltérée[4] ».

1. *De la Statue et de la Peinture*, trad. Popelin, p. 138, 174, 176.

2. « Ce serait également une faute que de faire des hommes situés sur un même plan beaucoup plus grands les uns que les autres ; de même que si, dans un tableau, les chiens étaient de la taille des chevaux. Il faut blâmer aussi, ce que je vois souventes fois, des hommes représentés dans un édifice comme enfermés dans un écrin où ils pourraient à peine se tenir assis ou courbés en deux. » (*De la Statue et de la Peinture*, p. 152.)

3. « Il faut toujours, dit-il, vous proposer de regarder et d'imiter quelque modèle élégant et rare... ; que les parties disgracieuses soient voilées par des draperies, du feuillage ou bien couvertes par la main.... Apelle, en peignant Antigone, eut soin de représenter son visage du côté où n'était pas le défaut de son œil. » Ailleurs il proclame la nécessité de poursuivre la beauté (*De la Statue et de la Peinture*, trad. Popelin, p. 70, 148, 149, 177, etc.). « Il faut donc choisir toutes les parties estimées des plus beaux corps. Il faut tout d'abord s'efforcer, par l'étude et par l'art, de comprendre et d'exprimer la beauté, encore que ce soit ce qu'il y a de plus difficile au monde, attendu que ses splendeurs ne sont pas réunies sur un même point, mais qu'elles sont rares et dispersées. Prenons donc toujours dans la nature les choses que nous devons peindre, et choisissons constamment en elles ce qu'il y a de plus beau et de plus distingué. » (*Ibid.*, p. 132, 151, 155, 178, 180, 182, etc.)

4. *De la Statue et de la Peinture*, trad. Popelin, p. 131-132.

Le *Traité d'architecture* d'Alberti eût très certainement présenté le plus vif intérêt, si les souvenirs de l'antiquité et, disons le mot, une érudition mal digérée n'eussent étouffé chez son illustre auteur toute liberté de penser. Tel quel, cet ouvrage, si souvent réimprimé, ne contient que des citations empruntées aux auteurs anciens ou des considérations absolument pratiques.

Prenons le chapitre intitulé « Des inscriptions, des écrits et des images que l'on place sur les sépulcres (livre VIII, ch. IV) » : ce n'est qu'une compilation, un centon. On voit d'ici la méthode : Alberti passe en revue les diverses inscriptions célèbres de l'antiquité, depuis celle des Thermopyles jusqu'à celle du tombeau d'Archimède, et il brode là-dessus toute espèce de considérations morales, à la façon de notre Montaigne. Nulle application directe : la conclusion de ces deux ou trois pages est qu'Alberti approuve ses contemporains de graver sur les églises le nom du saint auquel elles sont dédiées et l'année de leur fondation. Que de paroles pour un si mince résultat !



Médaille de Filarete (Antonio Averulino) par lui-même.

Le *Traité d'architecture* de Filarete, terminé en 1464-1465, est l'œuvre d'un architecte assez habile doublé d'un insigne bavard[1]. L'auteur, au lieu d'exposer méthodiquement son sujet, choisit pour cadre une fiction : il se suppose chargé par le duc François Sforza de construire une résidence idéale, la *Sforzinda*, et d'instruire l'héritier présomptif dans les règles de l'art. De là des dialogues interminables, où il disserte à perte de vue, en vingt-cinq livres, de *omni re scibili*, sur les obligations du bâtisseur et sur celles de l'architecte,

1. Les deux principaux manuscrits du *Traité* de Philarète se trouvent à la Bibliothèque nationale de Florence (fonds Palatin, EB, n° 15/7; 248 feuillets, très peu de dessins; c'est l'exemplaire destiné à François Sforza; — fonds Magliabecchi, n° II, I, 140; ancien 1366; 192 feuillets; nombreux dessins; c'est l'exemplaire offert à Pierre de Médicis). Un autre exemplaire appartenait au roi de Naples, qui le fit relier en 1492 (voy. ci-dessus, p. 118). La traduction latine, entreprise par Antoine Bonfini pour le roi Mathias Corvin, est représentée par un manuscrit de la Marciana à Venise et par un manuscrit de la Vaticane (fonds latin, n° 4966, 173 feuillets). — Grâce à l'obligeance de M. R. de Maulde, la Bibliothèque de l'École des Beaux-Arts de Paris a pu entrer en possession d'une copie (moderne) du manuscrit de la Magliabecchiana.

Parmi les nombreux auteurs qui ont parlé du *Traité*, citons Mazzuchelli (*Scrittori*, au mot AVERULINO), Morelli (*Notizia d'opere di disegno*), M. Piot (*le Cabinet de l'Amateur*, 1861-1862, p. 46), M. Jansen (*Allgemeines Künstler-Lexikon* de Meyer, t. II, p. 471 et suiv.), M. Dohme (*Annuaire des Musées de Berlin*, t. I, 1880, p. 225-241), M. Milanesi, dans son édition de Vasari, t. II, p. 458. Des extraits plus ou moins étendus du *Traité* ont paru dans le *Carteggio* de Gaye (t. I), dans les *Mémoires de la Société nationale des Antiquaires de France* (1879, p. 86-87, 142-143), dans *les Arts à la cour des Papes* (t. I, p. 90; t. II, p. 291-298).

sur la perspective et sur les couleurs, sur les artistes passés et présents, sur l'astrologie et sur la morale. Le trait dominant de son ouvrage, c'est l'hostilité pour le style gothique, qu'il condamne formellement. Comme contre-partie nous constatons une admiration sans bornes pour l'art des anciens. Filarete ne se borne pas à entrer dans les détails les plus minutieux sur les qualités des matériaux, la manière de les assembler, la configuration des édifices, etc., etc., il s'efforce encore de déduire de chaque membre d'architecture une sorte de moralité plus ou moins naïve, pour ne pas dire niaise : c'est ainsi qu'il place dans sa ville idéale le palais du Capitaine à côté de la place aux Herbes, afin d'inspirer une terreur salutaire, « per dare terrore alle persone ». Parfois il s'essaye dans des problèmes d'esthétique transcendante : à ses yeux les proportions des édifices découlent de la configuration du corps humain. S'occupant de faire décorer cette cité qui n'a jamais existé que sur le papier, il indique aux peintres les sujets qu'ils auront à traiter : des scènes tirées des *Métamorphoses*, puis les *Six âges du monde* (représentés par Adam, Noé, Abraham, Daniel (David ?) et Salomon, Cambyse, Jésus-Christ). Chemin faisant, il nous communique une foule de notices sur les artistes de son temps, bien différent en cela d'Alberti et de François Colonna, qui évitent de prononcer le nom d'un contemporain, perdus comme ils le sont dans la contemplation du passé. Ajoutons que si le *Traité* de Filarete a acquis une certaine réputation, il le doit précisément à ces informations biographiques : il a eu la bonne fortune, en effet, d'être mis à contribution par l'écrivain en qui se résument la critique artistique et l'esthétique de la Renaissance parvenue à son plein développement, et qui a en outre créé l'histoire de l'art : le lecteur a nommé Georges Vasari, l'immortel auteur des *Vite*.

L'*Hypnerotomachia Poliphili*[1], ou *Songe de Polyphile*[2], le plus célèbre des livres d'art du quinzième siècle, forme un contraste complet avec l'élucubration si

1. Titre forgé à l'aide de mots grecs et qui signifie « Combat d'amour en songe ».

2. *Le Songe de Polyphile*, d'abord rédigé en latin, puis traduit en italien par l'auteur même, a été publié pour la première fois à Venise en 1499, chez Alde, puis de nouveau en 1545. Une traduction française a paru à Paris en 1546 d'abord, puis en 1551, 1554, 1561 ; on en compte en outre une édition retouchée par Béroalde de Verville (Paris, 1600; 1657); une traduction libre due à I. G. le Grand (Paris, 1804; Parme, 1811); enfin une traduction complète a été entreprise par M. Claudius Popelin (Paris, Lisieux, 1883). L'ouvrage a été également traduit en anglais (Londres, 1592). Les meilleurs commentaires modernes sur cette élucubration bizarre sont ceux de Fiorelli (*Kleine Schriften*, t. I, p. 153 -189 ; Gœttingue, 1803), de M. Santi, *Ricordo di Fra Francesco Colonna* (Venise, 1837 : *Discorsi letti nella I. R. Accademia di Belle-Arti*), du P. Marchese (*Memorie dei più insigni ... domenicani*); de M. Ilg (*Ueber den Kunst-historichen Werth der Hypnerotomachia Poliphili* (Vienne, Braumüller, 1872); de M. Fillon (*Quelques mots sur le Songe de Poliphile*. Paris, Quantin, 1879, extr. de la *Gazette des Beaux-Arts*); de M. Claudius Popelin, en tête de sa traduction; enfin de M. Charles Ephrussi (*Étude sur le Songe de Poliphile*. Paris, Techener, 1888). On connaît la jolie nouvelle de Charles Nodier : *Franciscus Columna*. Nous étudierons ailleurs les merveilleuses gravures sur bois auxquelles le *Songe de Polyphile* a dû une partie de sa réputation.

lourde et si sèche de Filarete. L'auteur, renonçant à la forme didactique, a choisi pour cadre un roman, un roman d'amour, d'une rare prolixité, il est vrai, mais où une passion aussi vive que respectueuse et l'amour le plus ardent pour les beautés de la nature viennent presque à chaque page animer l'érudition artistique et archéologique.

Quelques mots d'abord sur l'auteur.

Né à Venise en 1433, François Colonna entra de bonne heure dans les ordres; dès 1455 il se trouvait au couvent des dominicains de San Nicola de Trévise; il y resta jusqu'en 1472, chargé d'une chaire de rhétorique et de l'éducation des novices; plus tard on le trouve à l'université de Padoue, où il enseigne la théologie. Dans l'âge mûr il s'établit à Venise, où il parvint jusqu'à l'extrême vieillesse. En 1523 le couvent lui faisait donner jour par jour autant de bois de chauffage que le « famulus » de l'infirmerie pourrait en porter, puis du grain, du vin et 4 « soldi » par jour. L'auteur du *Songe de Polyphile* mourut en 1527, âgé de quatre-vingt-quatorze ans, laissant à la fois le souvenir de la vie la plus régulière, la plus pure, et des plus étranges écarts d'imagination.



Gravure tirée du *Songe de Polyphile*. (Venise, 1499.)

C'est à Trévise, en 1467, que fut terminée la rédaction de l'*Hypnerotomachia*, « alors que le pauvre Polyphile était détenu dans les beaux liens de l'amour de Polia ». Par un artifice ingénieux l'auteur cacha son nom et celui de sa bien-aimée — ne serait-ce pas sa muse? — dans les initiales des chapitres qui composent son livre : en les réunissant on obtient cette phrase : POLIAM FRATER FRANCISCVS COLVMNA PERAMAVIT, — le frère Francesco Colonna aima Polia.

On trouverait difficilement chez Colonna une théorie logiquement déduite et formulée avec netteté. Cette époque répugnait aux abstractions; le charme infini des Primitifs vient précisément de ce qu'ils flottent perpétuellement entre les thèses les plus diverses, ignorant eux-mêmes tout ce qui ressemblait à un système. L'importance du *Songe* réside d'abord dans la part faite à l'esthétique proprement dite, science à peine entrevue par les prédécesseurs de Colonna, puis dans les efforts de l'auteur pour créer le vocabulaire de la critique d'art (c'est la première fois, ainsi que M. Ilg l'a fait observer avec raison, qu'un

auteur s'applique à décrire dans une langue souple et colorée jusqu'aux moindres détails des monuments d'art); enfin et surtout dans ses tentatives pour remettre en honneur les chefs-d'œuvre de l'antiquité, LA SAINTE ANTIQUITÉ (ce sont ses expressions), dans cette vision éblouissante du monde romain, avec la magnificence de ses édifices, le luxe de sa polychromie, la variété des représentations plastiques, ce régal de tous les instants pour les yeux et pour l'esprit.

Assez d'autres à cette époque ont compilé Vitruve et Pline : ce qui fait l'originalité et, nous pouvons l'ajouter hardiment, le charme du *Songe de Polyphile*, c'est la fraîcheur d'impressions qui y règne d'un bout à l'autre, l'expression de l'amour pour Polia, — amour fictif ou réel, peu importe ici, — la poésie des ruines envahies par la végétation exubérante que le frère Colonna sait si bien décrire, grâce aux leçons de son maître Ermolao Barbaro, le savant évêque de Trévise[1], enfin l'évocation du monde sans bornes de l'ornementation antique, dont nul autre ouvrage n'offre un tableau aussi riche, aussi vivant. On pense aux amoncellements d'ornements chers aux sculpteurs de la haute Italie, à ces pilastres de la « Madonna dei Miracoli » de Brescia, où l'artiste, à force de vouloir tout dire, sacrifie la moitié de ses effets.

A travers ces descriptions prolixes et ces digressions sans fin, une idée, un principe d'esthétique, se dégage plus nettement que tous les autres : je veux parler de la recherche de l'EURYTHMIE, de la SYMÉTRIE, de l'HARMONIE, de cet équilibre, de cette pondération, qui viennent en tête des conquêtes réalisées par la Renaissance. Fra Francesco, un des premiers, met en lumière les analogies de l'architecture et de la musique[2]. Je m'empresse d'ajouter qu'il corrige par la richesse de l'ornementation la sécheresse que la recherche exclusive de la pureté des lignes menaçait d'introduire dans l'architecture. Pour lui, des statues et des bas-reliefs à profusion, des incrustations précieuses (il préconise tous les raffinements de la polychromie et s'étend longuement sur les avantages de la peinture en mosaïque), des cariatides, des trophées, des obélisques, dont l'un a pour base le dos d'un éléphant, des colonnes rostrales, bref toutes les inventions du génie grec et du génie romain, viennent étendre leur broderie éblouissante sur la trame primordiale ou, pour parler comme lui la langue de la musique, former autour du thème des variations sans fin.

A l'exemple des anciens, Colonna voit partout des intentions symboliques : les cannelures des colonnes sont destinées, d'après lui, à indiquer les temples des déesses, les stries imitant le vêtement plissé des femmes. Quant aux chapiteaux placés au sommet des colonnes, avec leurs volutes saillantes, « ils figurent

1. Voy. ci-dessus p. 173.

2. « C'est pourquoi j'ai parlé en maint endroit de l'objectif de l'architecte, de son but principal, qui est l'établissement de l'édifice d'une façon harmonique. L'architecte, en effet, le peut résoudre en menues divisions, ni plus ni moins que ne fait le musicien lorsque, ayant trouvé l'intonation, il mesure le temps sur une longue et le proportionne alors en divisions chromatiques qu'il reporte sur la note solide. » (Traduction Popelin, t. I, p. 67-68.)

la coiffure contournée et l'accoutrement féminins ». Ailleurs, ce théoricien fantaisiste essaye d'appliquer à l'architecture je ne sais quel système d'anthropomorphisme : « Les autres colonnes, dit-il, étaient corinthiennes, d'une élégance inconnue, d'une grosseur et d'un poli modérés, ainsi que le requérait la symétrie, que l'exigeait l'ornementation, en rapport exact avec la ressemblance humaine. Car, puisque l'homme ayant à soutenir un pesant fardeau doit avoir de larges pieds sous de robustes jambes, il faut, dans une construction bien réglée, attribuer les colonnes primitives au soutènement et les colonnes corinthiennes et ioniques aux parties les plus grêles, à la parure de l'édifice. Ainsi donc, toutes les parties, selon que le réclamait l'harmonie de la construction, conservaient une élégance normale [1]. »

On a contesté l'influence du *Songe de Polyphile* sur le développement de la Première Renaissance : il est certain que, publié en 1499 seulement, il a paru au moment où celle-ci avait déjà dit son dernier mot et que son action s'est principalement exercée sur les contrées en retard, notamment sur la France, où il a joué un rôle prépondérant. Mais ce que nous nous proposions de rechercher ici, ce n'était pas tant la propagande faite par ce livre bizarre, que la manière dont son auteur a formulé les idées du temps, ce mélange d'imagination et d'érudition, ce rapprochement incessant de l'art et de la nature, les observations sur la botanique qui alternent avec la discussion des règles de Vitruve, cet enthousiasme sans bornes pour l'antiquité. A telles enseignes on n'eût pu souhaiter un interprète plus savant ni plus ému que le frère François Colonna.

Le *Traité de Perspective* de Piero della Francesca (dédié au duc Guidobaldo d'Urbin, monté sur le trône en 1482) est l'ouvrage d'un mathématicien plutôt que d'un artiste. Une copie ancienne, conservée à la Bibliothèque nationale de Paris [2], offre surtout de l'intérêt pour les dessins qui l'accompagnent et qui reproduisent très certainement des originaux de Piero. Certaines têtes se distinguent par les formes osseuses, le modelé serré, propres au peintre de Borgo San Sepolcro. Signalons également les bases des colonnes des folios 46, 48, 49 v°, les chapiteaux des folios 50, 53, 56, et une vue de palais.

Le passage le plus curieux du Traité, au point de vue qui nous occupe, est celui où l'auteur proclame la supériorité des peintres anciens, Aristomène de Thasos, Polyclès l'Adramitain, Apelle. « Si de nos jours, ajoute-t-il, certains prétendus artistes s'attachaient à cette manière de peindre, au lieu de rechercher les applaudissements des ignorants, ils parviendraient à cette célébrité que les siècles ne peuvent obscurcir, et qui reçoit chaque jour un nouvel éclat du suffrage des hommes compétents. »

Cet extrait nous montre que Piero della Francesca, malgré son naturalisme, s'inclinait devant la tradition classique : à ses yeux, comme à ceux de ses con-

1. Traduction Popelin, t. I, p. 71, 81-82.
2. *Chronique des Arts*, 1884, p. 424-426. — Cf. Schmarsow, *Melozzo da Forli*, p. 347.

temporains, il n'y a rien au-dessus d'Apelle, engouement d'autant plus facile à comprendre que le quinzième siècle admirait la peinture grecque de confiance, sans en avoir jamais vu le moindre spécimen.

Comparé à Alberti, à Filarete, à Piero della Francesca, à Francesco Colonna, Ghiberti représente l'histoire de l'art. Le premier, à l'aube de la Renaissance, il essaya de se rendre compte de l'essor des arts dans l'antiquité, de leur abaissement après l'invasion des Barbares, de leur rénovation au treizième siècle, avec Nicolas de Pise, avec Giotto, avec nos statuaires français.

Pour l'antiquité, Ghiberti s'est borné à compiler Pline d'une part, Vitruve de l'autre. Je me hâte d'ajouter que l'érudition du sculpteur florentin n'est pas des plus profondes, bien qu'il affecte de dédaigner l'ère commune, et ne compte que par olympiades. N'a-t-il pas l'audace d'affirmer — pour ne citer qu'un exemple — qu'après la ruine du paganisme, les chrétiens édictèrent des peines sévères contre l'auteur de toute statue ou fresque! Les temples — il le déclare formellement — restèrent nus pendant six siècles. Enfin les Grecs (les Byzantins), dit-il, reprirent faiblement l'art de la peinture; « mais autant les anciens étaient habiles, autant les Grecs se montrèrent grossiers et maladroits ».

Ghiberti s'aventure sur un terrain moins dangereux quand il raconte les péripéties de la grande révolution à laquelle Giotto a donné son nom, et qu'il dépeint les efforts de ses successeurs, André de Pise, le Giottino, Taddeo Gaddi, Simone di Martino, Ambrogio Lorenzetti. Il énumère leurs œuvres, et signale les progrès réalisés par chacun d'eux[1], avec des observations parfois assez piquantes.

1. Les *Commentaires* de Ghiberti, conservés en manuscrit à la Bibliothèque nationale de Florence (copie du xv[e] siècle), ont été publiés dans le texte original par les éditeurs du Vasari-Lemonnier (t. I) et par M. Frey; ils ont été traduits en français par Charles Perkins dans sa monographie du maître. La Bibliothèque de Florence contient en outre un *Traité d'Architecture*, avec force dessins à l'appui, dont bon nombre d'auteurs font également honneur à Ghiberti. Une copie (moderne) de ce second ouvrage se trouve à la Bibliothèque de l'École des Beaux-Arts de Paris. On a lu ci-dessus (p. 259) la description de la statue d'*Hermaphrodite* trouvée à Rome en présence de Ghiberti.



Tête de moine.
(Fragment d'une fresque de B. Gozzoli.)



LIVRE III

L'ARCHITECTURE

DE BRUNELLESCO A BRAMANTE

LA PORTE DE CRÉMONE. (MUSÉE DU LOUVRE)



Fragment d une corniche de Tullio Lombardo. (Église Sainte-Marie des Miracles à Venise.)

CHAPITRE I

LE STYLE GOTHIQUE ET LE STYLE DE LA PREMIÈRE RENAISSANCE. — L'ARCHITECTE DU QUINZIÈME SIÈCLE. — ORGANISATION DES CHANTIERS. — LA CONSTRUCTION ET SES DIFFÉRENTS ÉLÉMENTS. — LA VOÛTE, LA COLONNE, L'ENTABLEMENT, LES PORTES ET LES FENÊTRES. — LA POLYCHROMIE. — L'ORNEMENTATION.

Celui des arts qui, pour l'époque dont nous nous occupons, semble montrer le moins d'originalité et de puissance, c'est celui qui d'ordinaire donne le ton aux autres, l'architecture. La conviction, la cohésion, le sérieux, l'ampleur, parfois même la liberté qui caractérisent les styles antérieurs, lui font trop souvent défaut. Mais ces églises et ces palais, ces hospices, ces fontaines ou ces villas, sont si pleins de distinction et de charme, que l'on éprouve à peine le courage de formuler, je ne dirai pas une critique, mais un desideratum. On oublie, devant tant de fraîcheur, de pureté et d'harmonie, la multiplicité des emprunts faits à l'architecture romaine souvent si corrompue, l'exubérance de l'ornementation destinée à masquer, comme le ferait un placage, la pauvreté de la structure, la maigreur de certains profils. Les quattrocentistes excellent à éveiller, avec des moyens d'une extrême simplicité, des idées sereines et délicates, sinon grandioses : la pensée façonnant la matière brute, l'assouplissant et traduisant une impression avec des blocs de pierre, comme le musicien le ferait avec des notes, et cela sans cesser d'observer une réserve et une discrétion parfaites, cet art a rarement été porté aussi loin. Comme si le choix d'un style nouveau

avait suffi pour rajeunir la société italienne, l'architecture du quinzième siècle se présente à nous avec tous les caractères de l'adolescence, tour à tour timide, naïve, chaste et fière[1].

Le trait distinctif du quinzième siècle est la lutte entre le style pittoresque et le style classique, les novateurs s'efforçant de plus en plus de traiter l'architecture comme un art abstrait, susceptible d'être développé à l'instar d'un problème de géométrie[2]. Au fur et à mesure que l'on avance, le rôle de la fantaisie se réduit, tandis que celui de la logique grandit en raison inverse. Une volonté

1. BIBLIOGRAPHIE. Les études sur l'histoire de l'architecture italienne pendant le quinzième siècle, études si florissantes autrefois dans notre pays (il suffit de rappeler les grands ouvrages de d'Agincourt, de Gauthier (*Les plus beaux Édifices de la ville de Gênes*), de Famin et Grandjean de Montigy (*Architecture toscane*), de Letarouilly (*Édifices de Rome moderne*), y sont singulièrement négligées depuis quelque temps : c'est à l'architecture italienne du moyen âge que profitent les recherches de nos savants, de M. de Dartein, de M. Rohault de Fleury et de leurs émules. L'*Histoire générale de l'Architecture; Renaissance* (Paris, 1885), de Daniel Ramée, est écrite par un homme compétent, mais dans un français impossible; elle abonde en contradictions et en erreurs historiques des plus grossières.

C'est à deux savants suisses que l'histoire de l'architecture du quattrocento a dû ses plus sensibles progrès et sa dernière évolution : Jacques Burckhardt nous a donné la *Geschichte der Renaissance in Italien* (2e édit. Stuttgard, Ebner et Seubert; 1878; formait à l'origine le tome IV de l'*Histoire de l'Architecture* de Kugler), ouvrage admirable comme érudition et comme critique, quoique la méthode analytique chère à l'auteur y soit poussée à ses dernières limites, et que ce chercheur de génie y ait laissé aux autres le soin de mettre en œuvre les trésors qu'il a réunis; puis *le Cicercne*, dont la cinquième édition a paru en 1884. On doit, d'autre part, au compatriote de Burckhardt, le baron H. de Geymüller, correspondant de l'Institut de France, outre la revision de l'édition ci-dessus indiquée du *Cicerone*, les importantes publications sur *les Projets primitifs pour la basilique Saint-Pierre de Rome* (Paris, Baudry, 1875-1880, 1 vol. de texte et un atlas), sur Raphael architecte (*Raffaello Sanzio studiato come architetto.* Milan, Hœpli, 1883) et sur la Renaissance en Toscane (*die Architectur der Renaissance in Toscana*), dont la première livraison a paru en 1885, à Munich, chez Bruckmann.

L'ouvrage du regretté Redtenbacher, *die Architektur der italiänischen Renaissance; Entwicklungsgeschichte und Formenlehre derselben* (Francfort S. M. 1886, XVI-586 p.), est avant tout un recueil de notes que nous aurons plus d'une fois l'occasion de mettre à profit; malheureusement les erreurs de détail s'y comptent par centaines, surtout pour les dates.

Parmi les travaux italiens embrassant l'ensemble de l'histoire de l'architecture, je citerai la *Storia dell' Architettura in Italia dal secolo IV al XVIII*, par le marquis Ricci, 3 vol. Modène, 1857-1860, compilation assez faible, et l'intéressant manuel de M. Alfred Melani : *Architettura italiana*, 2 vol. in-12. Milan, Hœpli (2e édit. 1887).

Comme recueils de photogravures, il faut mentionner : Schütz, *die Renaissance in Italien* (Paris, André, Daly et Cie, 1886, 4 vol. in-fol.), sorte d'atlas destiné à compléter *le Cicerone* de Burckhardt; — Nicolai, *das Ornament der italienischen Kunst des XV Jahrhunderts* : Dresde, 1882, in-folio. De nombreux relevés de monuments du quinzième siècle se trouvent dans nos grands recueils d'architecture : la *Revue d'Architecture* de C. Daly, le *Moniteur des Architectes*, l'*Encyclopédie d'Architecture*, puis dans l'*Allgemeine Bauzeitung*, fondée par Fœrster (Vienne, 1848 et suiv.), et dans la *Zeitschrift für Bauwesen* d'Erbkam (Berlin, 1851 et suiv.).

2. On se rappelle la fameuse invective de Ruskin : « L'architecture de la Renaissance est l'École qui a conduit les facultés inventives et constructives de l'homme (des splendeurs) du Grand Canal (de Venise) aux rues telles que Gower Street; des flèches de marbre et de l'arcade en lancette, et du feuillage entrelacé et de l'harmonie éclatante et fondue de l'or et de l'azur, au trou carré (the square cavity) percé dans le mur de briques ». (*The stones of Venice*, t. III, p. 2.)

inflexible s'opiniâtre à resserrer le cercle d'action, à concentrer toutes les forces sur le point le plus limité, à résoudre, avec les moyens les plus élémentaires, la tâche la plus ardue. Croirait-on, pour ne citer qu'un exemple, que parmi les ressources dédaignées par les Primitifs, se trouve l'emploi d'ailes destinées à encadrer et à accentuer le corps principal du bâtiment! Les façades des églises aussi bien que des palais dessinent invariablement une ligne droite à peine modifiée par les saillies imperceptibles de quelques pilastres. Aussi, lorsque ces puristes, dont les chefs de file sont Brunellesco et Alberti, auront réussi, à l'aide de surfaces à peu près planes, relevées par un petit nombre de moulures et privées du secours de la couleur, à obtenir l'harmonie en même temps que la vie et le mouvement, ils auront réalisé leur idéal.

Ce système de simplification devait avoir et eut réellement pour corollaire l'abandon, du moins momentané, des pénétrations si hardies qui avaient fait la gloire du style gothique. Ce n'est pas, comme l'on a essayé de le démontrer, que les quattrocentistes ne fussent pas familiarisés avec tous les problèmes de la statique. Les tentatives de leurs prédécesseurs pour s'assimiler le style gothique avaient constitué à cet égard, Burckhardt l'a établi, un enseignement précieux. Tandis que, sous prétexte, pour ainsi dire, de faire des ogives, les trecentistes avaient appris à se rendre maîtres des problèmes les plus ardus, ils développaient à leur insu le sentiment spécifiquement italien de l'espace, des lignes, des proportions, et préparaient ainsi les voies aux grands novateurs du quinzième siècle.

Autant le moyen âge avait péché par l'exagération du mouvement, par la hardiesse de ses constructions qui se développent dans les airs, sur le vide, et qui semblent du métal, non de la pierre, autant il avait prodigué des ornements qui sollicitent partout l'attention, autant la Première Renaissance sacrifia aux qualités opposées : s'appliquant à simplifier autant que l'ère précédente s'était plu à compliquer, supprimant et contreforts et arcs-boutants, et clochetons et pinacles. A force de subordonner l'idée à la forme, la liberté et la fantaisie à la règle, à force de rechercher la régularité, la correction et la pureté, la symétrie enfin, la divine SYMÉTRIE[1], il lui arriva plus d'une fois d'enfanter des œuvres froides et sans accent. D'autre part, malgré ses efforts, elle laissa subsister bien des lourdeurs, je veux dire des formes qui ne sont pas entièrement digérées, des transitions qui ne sont pas ménagées avec assez d'art. Il était réservé à la Renaissance du seizième siècle de triompher de ces obstacles et de faire de l'architecture à la fois pure, ample et palpitante de vie.

On pourrait discuter à perte de vue sur les avantages du style gothique et du style romain. C'est qu'ils sont chacun l'expression d'un climat différent, et

1. C'est là le grand mot qui revient sans cesse sous la plume de Fra Francesco Colonna, dans le *Songe de Polyphile*, de Pie II, dans sa description du palais qu'il fit construire à Pienza, de Léon-Baptiste Alberti, qui lui opposa toutefois la loi des contrastes, « varietà e parilità delle cose ». Vespasiano, en décrivant les fondations du duc Frédéric d'Urbin, se sert des termes d' « ordine grande ».

plus encore de races différentes; l'un, aigu, pointu, pénétrant, tout en hauteur et sacrifiant sans cesse au pittoresque, représente les peuples du Nord avec leur curiosité fébrile et leurs élans vers le ciel; l'autre, tout en largeur et attaché à la régularité, à la correction, symbolise le calme, la confiance, la sérénité, et représente la tradition des Hellènes, des Étrusques, des Romains et de leurs héritiers les Florentins [1].

Pour expliquer l'attitude des champions de la nouvelle école vis-à-vis de l'École gothique, il faut d'abord jeter un coup d'œil sur les vicissitudes de ce style dans la Péninsule. On peut dire qu'en l'adoptant les Italiens avaient fait plutôt un mariage de raison qu'un mariage d'inclination. A tout instant, l'instinct national s'était réveillé, révolté. Pour se faire accepter, le style gothique avait dû se résoudre aux plus cruelles mutilations [2] : les contreforts sont le plus souvent à peine indiqués; quant aux arcs-boutants, on ne les rencontre que de loin en loin. De même les Italiens, avec ce besoin de netteté qui leur est propre, évitent de prodiguer les constructions accessoires, si propres à donner plus de profondeur et de mystère à la construction principale. Dans la cathédrale de Florence, l'architecte a supprimé complètement les chapelles latérales; de la nef centrale le regard se trouve brusquement arrêté par le mur extérieur.

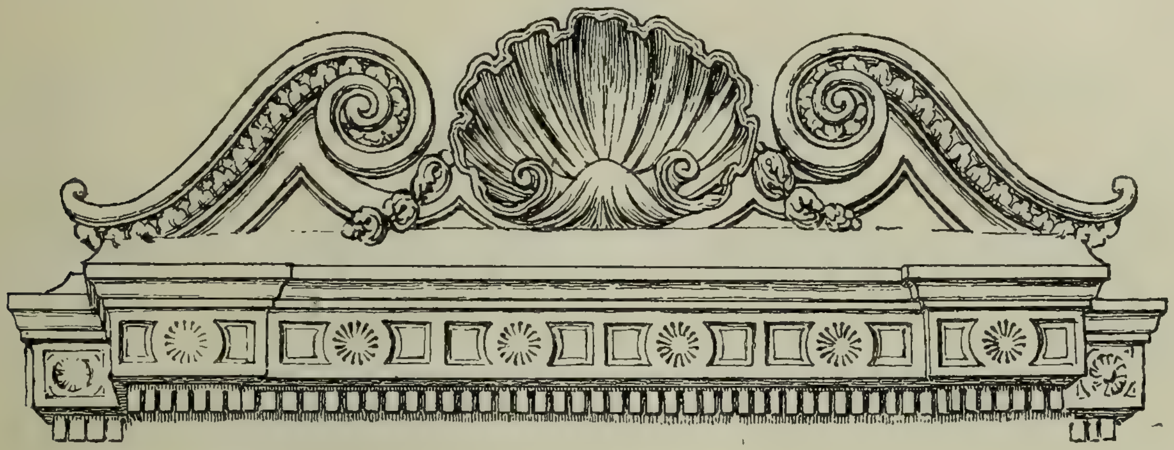
Il serait d'ailleurs injuste de prêter à la Renaissance du quinzième siècle une intolérance que cet âge heureux n'a jamais connue. Brunellesco, Léon-Baptiste Alberti et leur école se contentent d'imiter l'antique, sans songer à attaquer leurs prédécesseurs du moyen âge. On trouverait difficilement, je crois, dans le volumineux *De re ædificatoria* d'Alberti, le moindre sarcasme à l'adresse des architectes gothiques. Ludovic le More fait venir des maîtres d'œuvre de Strasbourg. En 1490 encore Francesco di Giorgio soutient, à Milan, que les ornements nouveaux du Dôme doivent concorder avec l'ancienne architecture. Seul Filarete, moins conciliant, parce qu'il est plus léger, prend à partie le style gothique. Ce n'est qu'au siècle suivant que l'on en trouve une condam-

1. A la prédilection pour les lignes horizontales se joint un certain goût pour les surfaces rondes ou semi-circulaires, d'ordinaire mal digérées et encore plus mal reliées — le raccord se fait souvent par une sorte d'antéfixe — aux monuments qu'elles ont pour mission de décorer. Nous rencontrons ces motifs disgracieux, ou leurs succédanés, les volutes, les coquilles, etc., à Florence, sur la façade de Sainte-Marie Nouvelle, à Pavie, sur un modèle de cathédrale attribué à Cristoforo Rocchi (1486), puis sur la plupart des églises vénitiennes. Ils tendent également à s'introduire dans l'architecture funéraire (le tombeau du pape Eugène IV, gravé p. 85), ou dans le mobilier religieux (le tabernacle du Saint-Sacrement de Donatello, à Saint-Pierre de Rome).

2. « Le gothique en Italie n'a nullement la même physionomie que chez nous. Point de pierres verdies, de sculptures moussues, de manteaux de lierre tombant des vieux balcons brisés; nulle trace de cette rouille du temps, inséparable pour nous d'un monument du moyen âge; c'est un gothique qui, malgré sa date, semble tout neuf; un gothique blanc et rose, plus joli que sérieux, un peu troubadour, pour tout dire, et rappelant les pendules féodales de la Restauration. Le château des ducs de Ferrare, tout en briques ou en pierres rougies par le soleil, a une teinte vermeille de jeunesse qui lui ôte de son effet imposant. Il ressemble trop à un décor de mélodrame. » (Théophile Gautier, *Voyage en Italie;* édit. de 1884, p. 316, 317.)

nation en règle, dans le fameux rapport de Raphaël, ainsi que dans les ouvrages de Vasari, de Varchi, de Serlio, etc. Et encore certaines municipalités ou fabriques continuent-elles à en prendre la défense, témoin la fabrique de San Petronio de Bologne, qui s'autorise, pour ce faire, de l'autorité de Palladio[1]. Il était utile, je crois, de mettre en lumière cette haute leçon de tolérance donnée par les quattrocentistes.

Il y a d'ailleurs aussi loin des silhouettes vigoureuses, originales et imprévues du style gothique aux formes épurées et rigoureusement architectoniques du quinzième siècle, que de celles-ci à l'ampleur de lignes et à l'exubérance de



Couronnement d'un tabernacle de Donatello. (Sacristie de Saint-Pierre de Rome.)

formes propres au siècle suivant : comparé au style qui l'a suivi, celui du quinzième siècle produit l'impression d'un pilastre opposé à une colonne, d'un bas-relief timide opposé à une sculpture en ronde-bosse qui déborderait de vie et de force.

La recherche de l'ordre et de la symétrie, qui n'est au fond que l'application à l'architecture des méthodes scientifiques, retrouvées dans l'héritage de l'antiquité, on la constate dans l'arrangement des demeures les plus modestes, tout comme dans les grands travaux d'édilité. Dès la fin du treizième siècle, en 1299, on avait institué à Florence l'Office des rues, places et ponts. Le principe de l'alignement s'affirma vers le milieu du quinzième siècle, sous les auspices de Nicolas V et de Sixte IV, infatigables dans leur ardeur à ouvrir à travers le dédale de la Ville Éternelle des voies de communication nouvelles, à rectifier les anciennes, à créer des quartiers modèles avec des places spacieuses, entourées de portiques et ornées de plantations, de fontaines, de cours d'eau, d'après toutes les données de la raison pure. Ici encore les maîtres de la voirie, les *Magistri viarum*, eurent pour mission spéciale de s'occuper de la correction des rues et de leur embellissement. Mêmes préoccupations à Sienne, où l'on trouve les *Uffiziali dell' ornato* (1469), à Ferrare, à Milan[2].

1. Springer, *Bilder aus der neueren Kunstgeschichte*, t. I, p. 37 et suiv.
2. Gaye, *Cicerone*, t. I, p. 218, 242. — Burckhardt, *Geschichte*, p. 7, 212, 218. — *Les Arts à la Cour des Papes*, passim.

En parcourant, dans le *Traité d'Architecture* de Filarete, la description de la ville idéale rêvée par le loquace architecte-théoricien, j'ai longtemps été tenté de traiter l'auteur de visionnaire, de bâtisseur de châteaux en Espagne. L'amour de la vérité m'oblige à déclarer que l'examen des plans du pape Nicolas V, tels qu'ils nous ont été conservés par son biographe Gianozzo Manetti [1], est de nature à réhabiliter Filarete : ses projets n'ont rien d'invraisemblable comparés à ceux que la mort seule empêcha le pape de mettre à exécution. Nicolas V, comme Filarete, avait décidé de grouper les artisans et les marchands par quartiers, selon leur spécialité, d'établir partout des portiques, pour protéger contre la pluie et le soleil, etc., etc.

Prise dans son ensemble, la Renaissance du quinzième siècle a surtout continué les monuments commencés par le moyen âge (cathédrales de Florence, de Bologne, de Milan, Chartreuse de Pavie, etc.), puis greffé des constructions ou des ornements nouveaux sur un fonds ancien (cathédrale de Turin, églises Sainte-Marie des Grâces à Milan et Saint-François à Rimini, Sainte-Marie Nouvelle à Florence, palais du Vatican, palais ducal de Venise, Château neuf de Naples, palais de Pavie et de Vigevano, etc.). On dirait que ces générations si essentiellement élégantes n'avaient pas assez de vigueur pour concevoir et pour mener à fin quelque entreprise grandiose. Cependant il ne manque pas d'édifices religieux ou civils importants, qui ont été à la fois commencés et achevés au quinzième siècle. Rappelons seulement les églises de Saint-Laurent, du Saint-Esprit et de Saint-François à Florence, le couvent de Saint-Marc dans la même ville, la « Madonna delle Carceri » à Prato, la « Madonna del Calcinajo » à Cortone, la cathédrale de Pienza, l'église Saint-Augustin à Rome, le petit temple de Vicovaro, l'église Saint-André à Mantoue, les nombreuses églises de Venise, de Milan et des environs. Dans le domaine de l'architecture civile, si peu d'hôtels de ville ou de palais du gouvernement voient le jour — le patriotisme du treizième et du quatorzième siècle n'avait à cet égard rien laissé à faire après lui, — nous pouvons par contre enregistrer une série de magnifiques habitations élevées tout entières pendant cette période : le colossal château de Milan, le grand hôpital et le lazaret de la même ville, des palais de toute sorte à Venise, à Ferrare, à Bologne, à Urbin, à Sienne, à Pienza, les palais des Médicis, des Ruccellai, des Pazzi et des Pitti à Florence, les villas des environs, le palais de Saint-Marc à Rome, le palais de Poggio Reale près de Naples, pour ne point parler des constructions de moindre importance, les portes monumentales, telles que la porte de Saint-Pierre à Pérouse ou la porte de Capoue à Naples, l'hôpital du Saint-Esprit à Rome, la loge des Nobles et la loge du Pape à Sienne, la fontaine monumentale de la même ville, la bibliothèque de Césène, etc., etc.

C'est dire qu'il est possible d'étudier l'architecture de la Première Renaissance,

1. J'ai reproduit ce document dans *les Arts à la Cour des Papes*, t. I, p. 342.

non seulement dans des œuvres fragmentaires, mais encore dans une série de monuments coulés d'un jet, ou du moins exécutés dans un délai assez court pour qu'une inspiration unique règne d'un bout à l'autre.

Quant aux édifices construits pendant le quinzième siècle dans le style du moyen âge, il est à peine nécessaire de déclarer que je ne m'en occuperai pas ici, si ce n'est incidemment : quoique contemporains de la série d'églises ou de palais que nous étudions, ils ont leur place marquée dans l'histoire du style gothique, non dans celle du style de la Renaissance.

Avant d'analyser les édifices eux-mêmes, recherchons comment ceux-ci prenaient naissance, quel rôle jouait l'ARCHITECTE, dans quelles conditions s'exécutaient ses projets, en un mot comment s'organisaient alors les travaux se rattachant à l'art de bâtir.

Au quinzième siècle comme aujourd'hui, l'architecte[1] qui dressait les plans en surveillait d'ordinaire aussi l'exécution. Il arrivait toutefois que l'architecte et le directeur des travaux fussent deux personnages distincts; de même que le directeur des travaux différait de l'entrepreneur proprement dit, l' « appaltatore ». Faute de tenir compte de cette différence, on a souvent confondu de simples industriels avec des artistes. Nous voyons d'ailleurs, notamment à la cour de Rome, des artistes d'un grand mérite, tels que Giuliano da San Gallo, Giacomo da Pietrasanta et Giovannino de' Dolci, jouer tour à tour le rôle d'architectes et d'entrepreneurs.

A tout instant, des maîtres que l'on serait tenté de qualifier d'architectes consultants, presque d'architectes en chambre, des « faiseurs de devis » ou « deviseurs », comme on disait autrefois chez nous, envoyaient au loin, sur commande, des projets destinés à des emplacements ou à des édifices qu'ils n'avaient jamais vus : de ce nombre étaient Brunellesco, Alberti, Francesco di Giorgio Martini, Giuliano da San Gallo. On les récompensait souvent par un cadeau en nature, une chaîne d'or, un vêtement, parfois aussi, comme Alberti, par la collation d'un bénéfice ou d'un privilège. De là vient que leurs noms figurent si rarement dans les comptes des bâtiments. Puis nous avons les architectes-amateurs, les papes Nicolas V et Pie II, le duc d'Urbin, Laurent le Magnifique, véritables collaborateurs des Alberti, des Rossellino, des Luciano da Laurana, des Benedetto da Majano. Le premier venu d'ailleurs, à cette époque, se croyait de force à disserter sur l'architecture. Brunellesco, lors de la construction de la coupole, eut à compter avec les objections intermi-

1. Les architectes sont désignés tour à tour sous le titre de « architectus, architector, magister operis, caputmagister, magister latomorum, ingegnierus, ædificator, præsidens fabricæ », parfois de « murator »; à Venise, l'architecte en chef s'appelait « il Proto ». Souvent aussi, selon que les architectes cumulaient cet emploi avec celui de sculpteurs ou de charpentiers, on les appelait tout simplement « magister a lignamine » (en italien « falegname »), « magister a lapidibus » (en italien « tagliapietra, scarpellino »), etc.

nables d'un certain Giovanni di Gherardo, à la fois humaniste et vice-proviseur des travaux du dôme; Alberti, lors de la construction du chœur de l'Annonciation, avec celles d'un certain Giovanni Aldobrandini.

Pendant cet âge d'or des encyclopédistes, il était presque sans exemple qu'un artiste se vouât à l'étude de l'architecture seule : en dehors des architectes s'occupant d'orfèvrerie ou de peinture, tels que Brunellesco, Alberti, Francesco di Giorgio Martini ou Bramante, nous rencontrons les architectes-sculpteurs, Michelozzo, Antonio Federighi, Luca Fancelli, Benedetto et Giuliano da Majano, enfin et surtout les architectes travaillant le bois, c'est-à-dire exécutant des ouvrages en charpenterie ou en marqueterie. Cette classe, si importante, se recrutait de préférence en Toscane : elle compte dans ses rangs des maîtres tels que les deux San Gallo, le Francione, Baccio Pontelli, Giovannino de' Dolci, le Cronaca et bien d'autres. N'est-ce pas un signe des temps que de voir le même artiste exceller à la fois dans les problèmes les plus compliqués de l'art de la charpente et dans le travail si minutieux de la marqueterie? Le rôle des charpentiers diminue d'ailleurs en raison même de la simplification des formes : des murs verticaux, des couvertures horizontales ne sauraient exiger autant d'efforts que les toitures si compliquées des cathédrales gothiques. Comme grands problèmes de construction, on ne trouve plus guère en effet que l'édification des coupoles de Sainte-Marie des Fleurs et de Saint-Pierre de Rome.

Ce siècle, comme toutes les époques où l'énergie et l'initiative faiblissent, était terriblement formaliste et paperassier; rarement municipalités ou fabriques firent autant d'efforts pour couvrir leur responsabilité en se retranchant derrière l'autorité de commissions consultatives. Ce n'étaient que délibérations, discussions, rapports, contre-rapports, concours et expertises[1]. Ce fléau sévissait particulièrement à Florence, à Orvieto et à Milan. Aussi les travaux étaient-ils interrompus à tout instant et, le goût venant à changer avant qu'une décision eût été prise, bon nombre de monuments religieux restaient-ils sans façade, sans toiture ou sans abside. Il fallut toute l'opiniâtreté et toute l'astuce d'un Brunellesco pour triompher de tels obstacles. Les princes ou les simples particuliers s'affranchissaient naturellement de cette tutelle, irritante quand elle n'était pas stérile ou dangereuse.

Dès lors, les dessins soumis aux autorités ou aux amateurs comprenaient d'ordinaire le plan, la coupe et l'élévation. Si ceux de Brunellesco, de Michelozzi, d'Alberti et de Bernard Rossellino brillent par leur absence dans la collection des Offices, la plus riche qui soit au monde[2], on possède par contre des recueils entiers de dessins de Giuliano da San Gallo, de Francesco di

1. Voy. *la Renaissance au temps de Charles VIII*, p. 136-139.

2. M. Nerino Ferri, conservateur de ce dépôt, en a publié un catalogue très bien fait : *Indice geografico-analitico dei disegni di Architettura civile e militare esistenti alla R. Galleria degli Uffizi in Firenze*. Rome, 1885.

Giorgio Martini, de Fra Giocondo, pour ne point parler des dessins insérés dans les recueils de Ghiberti et de Filarete.

A l'appui de ces dessins, l'usage invariable, au quinzième comme au seizième siècle, est de produire, pour toutes les constructions publiques de quelque importance, un MODÈLE EN BOIS, travail minutieux et long, mais qui avait l'avantage de faire saisir au vif, infiniment mieux que le plan, la coupe ou l'élévation, les qualités et les défauts du projet. On sait que beaucoup de ces modèles existent encore, à Saint-Pierre de Rome, à Pavie, à Bologne[1].

Une fois le projet adopté, il s'agissait d'organiser le CHANTIER. Le gros œuvre était généralement exécuté à forfait par des entrepreneurs, auxquels on payait une somme déterminée, tant par brasse de fondations, de murs, de voûtes[2]. Quant aux autres travaux, on les confiait à des ouvriers payés, soit à la tâche, soit à la journée. Une nuée d'inspecteurs, de contremaîtres, de comptables et de vérificateurs stimulaient le zèle des ouvriers, promenaient partout le compas, l'équerre et la brasse, épluchaient les mémoires. On trouve parmi ces inspecteurs des artistes de mérite, entre autres, à la cour de Rome, les Andrea Sansovino, les Raniero de Pise, les Atalante, etc.

Voici comment Filarete entendait l'organisation de son chantier idéal, ce chantier qui devait achever en dix jours les murailles d'une cité immense. Chaque brasse exigeait le concours de 4 maîtres et de 28 ouvriers, soit, pour 8 stades de 375 brasses chacun, 1500 maîtres, 84000 ouvriers, plus 6000 gâcheurs de mortier, et enfin 1200 surveillants, soit au total 103 200 personnes. Comme salaire, il donnait aux maîtres 12 sous de Milan, aux ouvriers 5 sous. Pour mettre le comble à cette élucubration baroque, Filarete, qui aura entendu parler de la légende d'Amphion, faisait travailler son armée aux sons d'un orchestre. L'histoire de la construction du palais Strozzi, à Florence, nous fournit une statistique plus rapprochée de la réalité : Philippe Strozzi, en mourant, ordonna que 50 ouvriers travailleraient en permanence à son palais, sous la haute direction de son ami Laurent le Magnifique. A la cour des papes, même sous des bâtisseurs tels que Nicolas V et Paul II, le chiffre des ouvriers ne dépassa jamais quelques centaines.

Après tant de formalités, l'architecte pouvait espérer toucher au but et faire donner enfin le premier coup de pioche. Il restait toutefois à procéder à une cérémonie préliminaire, qui avait une véritable importance aux yeux des bâtisseurs du quinzième siècle : la pose de la première pierre. C'est qu'on n'édifiait pas alors à la légère, par caprice ou par spéculation. A une époque

1. Burckhardt, *Geschichte*, p. 93. Cf. *Annali della Fabbrica del duomo di Milano*, t. II, p. 12 (1414). — Alberti recommande instamment cet usage : *Traité d'Architecture*, liv. II, ch. 1.

2. Vespasiano rapporte un trait de générosité touchant de Cosme de Médicis envers un entrepreneur qui s'était trompé dans ses calculs et risquait de perdre sa fortune dans les travaux de la villa de Careggi (*Vite*, p. 257). — Les fraudes n'étaient pas rares : à Rome, lors de la reconstruction du *Pons Quinti*, l'entrepreneur Niccolò de Narni remplaça le mortier par de la boue. Dont procès-verbal fut dressé aussitôt (*Les Arts à la Cour des Papes*, t. I, p. 201).

où la vie de famille était si fortement organisée, la construction du moindre casin passait pour un acte grave, puisque en faisant choix de tel emplacement, en adoptant tel ou tel plan, le bâtisseur engageait ses descendants pour une longue suite de générations. Aussi s'entourait-on de toutes les garanties, de toutes les précautions, disons mieux, de tous les rites imaginables, pour conjurer le sort et appeler sur l'œuvre nouvelle les bénédictions du ciel [1].

A Florence, Philippe Strozzi, avant d'accomplir cette grave opération, avant de poser la première pierre du palais auquel il a dû l'immortalité, fit tirer l'horoscope par Marsile Ficin, par l'évêque Pagagnotti et d'autres : les inductions fournies par la conjonction des astres furent favorables, ainsi que Philippe prit soin de le marquer dans une note qui nous est parvenue. Il donna en même temps l'ordre de célébrer des messes dans quatre des principales églises de Florence. Enfin il eut soin de placer dans les fondations des médailles commémoratives, conformément à un usage devenu général, usage renouvelé de l'antiquité, mais qui ne laissa pas d'exposer le pape Paul II aux objurgations ou aux sarcasmes du cardinal Ammanati et de l'historien Platina [2].

Comme matériaux de construction, la Renaissance italienne employa tour à tour, selon les régions, en Toscane, la pierre bleutée (« pietra serena »), la pierre jaunâtre (« pietra forte »), le vert de Prato et le marbre, parfois aussi, surtout dans les villes de montagne, la brique; à Rome et dans les environs, le travertin, le tuf et le péperin, associés parfois, eux aussi, à la brique et au marbre; puis, dans le reste de l'Italie, la brique, le marbre (surtout à Venise), le granit. Ces matériaux, on les demandait simultanément aux carrières (telles que Tivoli, Fiesole, Carrare) et aux ruines antiques. Rome surtout, jusqu'en plein seizième siècle, ne cessa de mettre à contribution ces mines inépuisables en marbres ou en travertins, qui s'appelaient le Colisée, les Thermes, les Cirques. Le palais de Saint-Marc fut bâti presque en entier avec ces dépouilles opimes. Les Vénitiens, dans leur passion pour les marbres précieux, continuaient, comme au moyen âge, d'exploiter les monuments antiques des îles de l'Archipel [3].

Le bois n'intervient que pour les solives, les plafonds ou les toitures; jamais pour les façades ou autres parties verticales. Il est même rare que l'on en fasse usage pour parqueter ou pour lambrisser.

Dans les églises seules, vis-à-vis des combles, il reconquiert toute son impor-

1. « Io non penso che le opere e le spese degli edificii si debbino cominciare a caso. » (Alberti, liv. II, ch. I.)

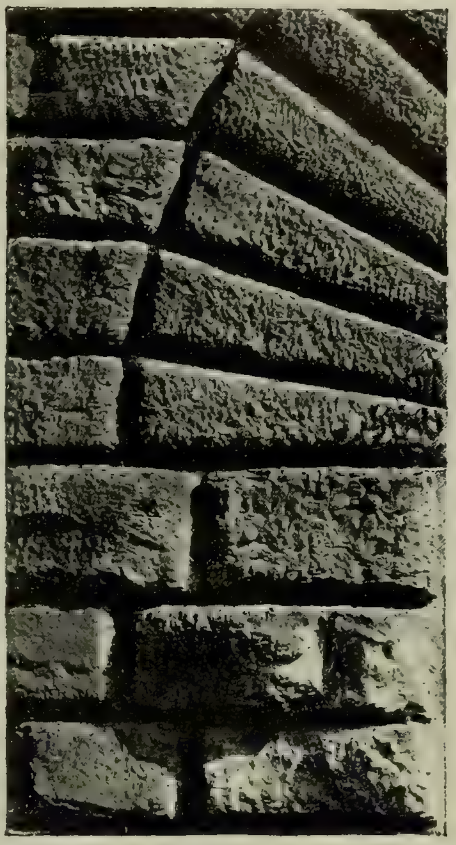
2. *Les Précurseurs de la Renaissance*, p. 242-243. — *Les Arts à la Cour des Papes*, t. II, p. 5. — Dans son *Traité d'Architecture*, Filarete n'a garde d'oublier de faire tirer l'horoscope avant de poser la première pierre.

3. Burckhardt, *Geschichte*, p. 63.

tance, que ces édifices aient un plafond à caissons, comme San Lorenzo de Florence, ou un faîtage découvert, comme San Francesco al Monte, près de la même ville. Pendant cette époque de transition, le nombre des églises dont la nef principale est couverte en bois à la façon des basiliques chrétiennes primitives, l'emporte peut-être sur celui des églises voûtées en pierre, à la façon des cathédrales gothiques ou romanes.

Le Mont Amiata fournissait des sapins particulièrement recherchés pour les travaux de charpente (voy. page 95).

Pour la toiture on se servait fréquemment de tuiles en plomb, plus ou moins richement ornées : celles du palais Saint-Marc à Rome portaient en creux les armoiries du fondateur, le cardinal Barbo, et des portraits de contemporains célèbres, par exemple le roi Alphonse de Naples, d'après la médaille de Pisanello[1].



Modèle de bossages rustiques.
(Fenêtre du palais Pitti à Florence.)

Examinons la mise en œuvre de ces pierres et de ces marbres, qui auraient suffi à eux seuls à faire des églises et des palais de l'Italie les constructions les plus riches de l'univers.

Si nous nous attachons d'abord à ce que l'on appelle en termes du métier l'APPAREIL, nous sommes frappés de la prédominance, dans l'architecture civile, de ces bossages bruts, qui ont l'air de blocs imparfaitement dégrossis, et qui ont reçu pour ce motif le nom d'*opus rusticum* ou de *rustique*[2]. Cet appareil n'avait jamais été abandonné en Italie, surtout en Toscane, comme le prouvent le Palais Vieux de Florence, le Bargello ou Palais du Podestat, et toute la série des palais municipaux congénères, entre autres celui de Città di Castello. Alors qu'ailleurs on s'efforçait d'obtenir les surfaces les plus régulières et les plus lisses, les joints les plus unis, ces fiers descendants des vieux Étrusques essayaient de remettre en honneur l'âpre grandeur des murs de Fiesole ou de Cortone. Les archéologues et les architectes du quinzième siècle, à leur tour, en reprenant l'étude des monuments antiques, tombèrent dans une erreur qui favorisa singulièrement le suc-

1. Stevenson, *Note sur les tuiles de plomb de la basilique de Saint-Marc ornées des armoiries de Paul II et de médaillons de la Renaissance.* (Extr. des *Mélanges publiés par l'École française de Rome.*) Rome, 1888.

2. Voy. sur l'emploi de cet appareil les judicieuses observations de Redtenbacher (*die Architektur*, p. 308 et suiv.).

cès du rustique : ils s'imaginèrent que dans la Porta Maggiore à Rome, dans les amphithéâtres de Vérone et de Pola, l'emploi de pierres incomplètement taillées était voulu et raisonné, alors qu'il procédait en quelque sorte du hasard seul, ces édifices, comme on sait, n'ayant pas été achevés[1].

Quoi qu'il en soit, ce retour à la tradition ou cette innovation, comme on voudra l'appeler, a fourni à l'architecture moderne un élément de contraste des plus précieux. A Florence même, le rustique fait l'ornement des palais élevés par Brunellesco, Michelozzo Benedetto da Majano et une foule d'autres maîtres : les palais des Pazzi, des Pitti, des Médicis, des Strozzi, etc. En dehors de la Toscane, nous le retrouvons à Naples, au palais Colobrano (1466); à Bologne, au rez-de-chaussée du Palais du Podestat (1485), avec des dessins imitant les roses; à Venise, sur la façade de l'église Saint-Michel (1470), et au rez-de-chaussée du palais Corner-Spinelli.

Puis on se plaît à varier et à raffiner le rustique, en taillant chaque pierre à facettes comme un brillant. Ces bossages en pointe de diamant apparaissent vers la fin du siècle, au rez-de-chaussée du palais Bevilacqua à Bologne, et surtout au célèbre palais des Diamants à Ferrare, qui fut commencé en 1493.

En dehors de ces systèmes plus ou moins prétentieux, les architectes du quinzième siècle s'en tinrent à l'appareil régulier, soit en pierres de taille, soit en briques. Ils n'ont pas songé, que je sache, à faire usage de l'*opus spicatum*, de l'*opus reticulatum*, ou des autres combinaisons imaginées par les architectes romains.

Je n'écris pas un traité de construction : c'est pourquoi le lecteur m'approuvera d'éviter les détails trop techniques sur les différents systèmes d'arcs, de voûtes, de pendentifs, de tambours, de pénétrations de toute sorte, substitués par les quattrocentistes à ceux qui reposaient sur l'emploi de l'ogive. Il me suffira de dire que le trait distinctif de l'architecture nouvelle, c'est l'emploi du plein cintre, des voûtes en berceau, des voûtes d'arête et des coupoles.

Dans un rapport célèbre, Raphaël, qui fut un architecte éminent en même temps qu'un grand peintre, a mis en lumière, avec la clarté qui distingue toutes ses productions, peintes ou écrites, les avantages de ce système comparé à l'arc en tiers-point ou arc en ogive. Laissons-lui la parole pour un instant : « L'architecture gothique a eu quelque raison d'être; elle constitue une imitation des arbres non taillés, dont les branches, lorsqu'on les baisse et les attache ensemble, forment des arcs en tiers-point (« terzi acuti »). Et, quoique cette origine ne soit pas absolument condamnable, cependant elle prête beaucoup à la critique. En effet, les huttes décrites par Vitruve, dans sa dissertation sur les origines de l'ordre dorique, avec leurs poutres liées les unes aux autres,

1. Burckhardt, *Geschichte*, p. 54.

leurs poteaux en guise de colonnes, leurs frontons et leurs couvertures, offrent bien plus de résistance que les arcs en tiers-point, qui ont deux centres. Les mathématiques ne nous enseignent-elles pas qu'un demi-cercle, dont chaque point se rapporte à un centre commun, peut supporter un poids bien plus grand ? Outre sa faiblesse, l'arc en tiers-point n'a pas cette grâce que l'œil trouve dans le cercle parfait et qui lui plaît tant; aussi la nature ne cherche-t-elle pas, pour ainsi dire, d'autres formes. »



Modèle de colonne historiée.
(Porte de Crémone, au Musée du Louvre.)

Après la substitution du plein cintre à l'arc brisé, la plus importante des innovations dues à la Renaissance est la substitution des COLONNES — d'ordinaire monolithes — aux piliers ou aux faisceaux du style gothique. Comme chacun des types de ces colonnes se rattachait à un ordre d'architecture déterminé, dorique, ionique, corinthien, etc., les architectes du quinzième siècle, par cela seul qu'ils adoptaient les colonnes, se virent obligés de modifier les proportions des différentes parties de leurs édifices, conformément aux règles posées par les anciens. On devine du coup la portée de cette révolution.

Brunellesco déjà savait distinguer les différents ordres de colonnes. Il employait tour à tour des colonnes à chapiteaux dérivés du composite (second cloître de Santa Croce, palais des Pazzi), des chapiteaux corinthiens (chapelle des Pazzi, Hospice des Enfants trouvés, San Lorenzo et San Spirito). Le style ionique, moins fréquent, se montre dans les cloîtres de San Lorenzo et de la Badia de Fiesole, ainsi que dans les balustrades du palais Pitti et du dôme de Florence.

Michelozzo appliqua l'ordre composite dans la cour du palais des Médicis et l'ordre ionien au troisième étage du même palais.

Alberti enfin se plut à superposer, au palais Ruccellai, les ordres dorique,

ionique et corinthien. Il remit en outre en honneur les colonnes engagées, dans sa façade de Saint-François de Rimini. Le premier enfin, dans l'essai intitulé *I cinque Ordini architettonici*, Alberti passa en revue les ordres toscan, dorique, ionique, corinthien, latin, et fit connaître successivement les dimensions de la colonne, de la base, du chapiteau, de l'architrave, de la frise, de la corniche, du stylobate. Mais ce résumé, d'une extrême sécheresse, ne contient que des indications de mesures, sans aucune considération d'esthétique.



Chapiteau historié aux armes des Montefeltro.
(Palais d'Urbin.)

Dans les constructions florentines, le fût des colonnes est d'ordinaire lisse, légèrement renflé vers le milieu, d'après les meilleurs modèles romains ; les fûts cannelés forment encore l'exception. Les fûts historiés abondent, par contre, dans l'Italie du Nord : portes de la cathédrale de Côme, porte de Crémone au Musée du Louvre, « Madonna dei Miracoli » à Brescia, « Scuola di San Marco » à Venise, etc. Quant aux colonnes torses, aux colonnes nouées et autres inventions du moyen âge, elles ont disparu pour longtemps.



Chapiteau orné de dauphins.
(Palais des Pazzi à Florence.)

Les colonnes engagées se montrent, je viens de le dire, sur la façade du temple des Malatesta ou église Saint-François, à Rimini. On en fait couramment usage dès le milieu du siècle dans la cour du palais de Saint-Marc à Rome.

Les colonnes accouplées tardent davantage à rentrer dans leurs droits. Elles font leur apparition dans les tribunes placées à la base du tambour de la cathédrale de Florence.

Il est inutile d'ajouter que chaque colonne reçut invariablement sa plinthe : ce n'est que dans notre siècle, en effet, que l'on a de nouveau posé les colonnes directement sur le sol, comme l'avait fait le style dorique.

Aussi longue que variée est la série des CHAPITEAUX historiés. D'ordinaire on prend pour thème les armoiries du bâtisseur, qui met ainsi sa griffe sur chaque partie de l'édifice et mêle une note personnelle, une note intime, aux combinaisons plus ou moins abstraites poursuivies par son architecte. A Florence,

au palais des Pazzi, nous trouvons le dauphin et la flamme, emblèmes de cette famille; au palais d'Urbin, les différentes pièces composant l'écu des Monte-

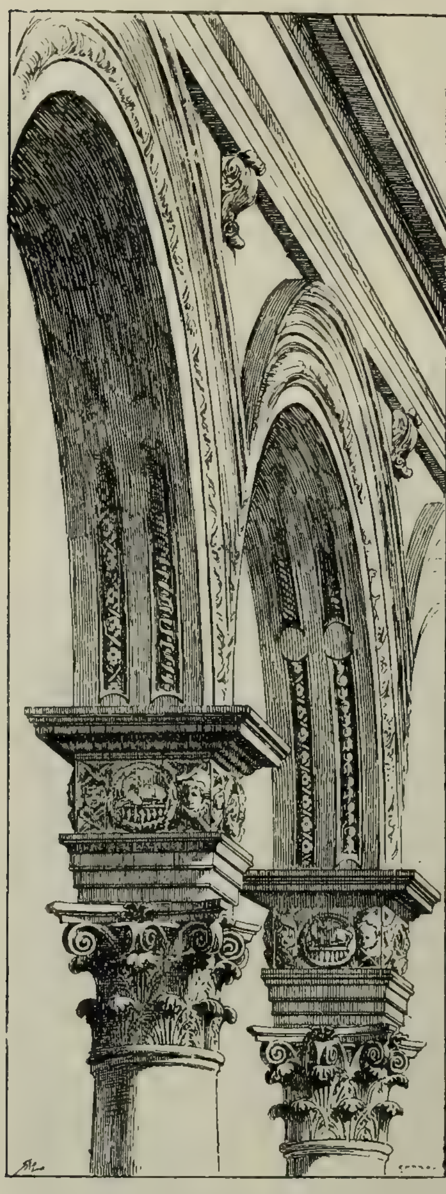


Portique de la chapelle des Pazzi à Florence.

feltro; au château de Milan, le dragon des Visconti et des Storza. Des chapiteaux particulièrement intéressants comme iconographie sont ceux de l'église San Giobbe à Venise (bucranes par les yeux desquels sort un serpent), du

dôme de Città di Castello (commencé en 1482), avec des dauphins, des vases, des taureaux, des oiseaux, des mascarons[1].

Quoique l'emploi des colonnes forme un des caractères distinctifs de la Renaissance comparée au moyen âge, les PILIERS continuèrent à entrer dans la construction d'un certain nombre d'églises, soit associés aux colonnes, soit isolés (église San Francesco al Monte, près de Florence, cloître de Monte Oliveto Maggiore, etc.), surtout dans la haute Italie.



Colonnes à entablement et à arc.
(Église Saint-Laurent à Florence.)

Les fresques représentant des fonds d'architecture ont parfois le mérite de nous montrer, mieux que les édifices exécutés, ce qu'eussent voulu les architectes contemporains, si la pénurie des ressources dont ils disposaient n'avait pas entravé leur essor : dans plusieurs de ces constructions idéales, vrais châteaux en Espagne, on a poussé le luxe jusqu'à incruster dans les piliers des marbres précieux : tels sont les piliers peints par Pinturicchio dans la *Mort de saint Bernardin*, à l'Aracœli de Rome.

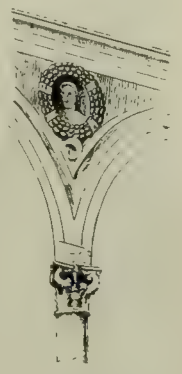
A Rome, on affectionne les piliers octogonaux du moyen âge, assez disgracieux de leur nature : églises SS. Nérée et Achillée (piliers refaits au quinzième siècle), portiques de Saint-Pierre ès Liens et des Saints-Apôtres, petit palais de Saint-Marc; ces piliers ont été également employés à Florence dans le palais Giugni-Canigiani, et par Michelozzo dans la cour du Palais Vieux.

Le quinzième siècle a pris à tâche d'épuiser tous les types imaginables de PILASTRES : si les Toscans affectionnent les pilastres unis et les pilastres cannelés, avec les cannelures, soit à côte, soit à arête vive, les architectes de l'Italie supérieure emploient tour à tour les pilastres à torsades (palais Fava à Bologne) ou les pilastres historiés, avec des ornements tantôt sculptés dans la pierre, tantôt moulés en terre cuite et rapportés (palais Roverella à Ferrare, cathédrale de Côme, etc.).

1. Vasari raconte que Michelozzo ne dédaignait pas de sculpter de sa main des chapiteaux (édit. Milanesi, t. II, p. 437). Le chapiteau de bronze placé sous la chaire extérieure de la cathédrale de Prato est également son œuvre. (Guasti, *il Pergamo di Donatello del duomo di Prato*, p. 20.)

Les pilastres accouplés font leur apparition sur le portique de la chapelle des Pazzi, sur le mausolée du cardinal Brancacci à Naples, et sur la chaire de Prato, ces deux derniers ouvrages sculptés par Donatello et Michelozzo.

Au-dessus des colonnes on place tour à tour un entablement horizontal ou des arcs (malgré l'opinion contraire d'Alberti, qui soutient que les arcs ne conviennent qu'aux piliers). Ces arcs reposent parfois directement sur le chapiteau des colonnes; plus souvent on interpose entre la retombée de l'arc et le chapiteau un fragment d'architrave, de frise et de corniche, comme qui dirait un coussin, destiné à amortir le poids. Cet arrangement, qui a quelque chose de prétentieux, quoiqu'il s'appuie sur l'autorité de Vitruve, a été adopté par Brunellesco dans ses deux principales constructions religieuses, San Lorenzo et San Spirito : il a passé de là dans d'innombrables monuments modernes, car le propre de ce novateur ou plutôt de ce restaurateur de génie a été d'imposer jusqu'à ses erreurs aux architectes à venir, et cela grâce à l'énergie de sa conviction. Aussi la moindre de ses innovations a-t-elle une importance capitale, parce que c'est sur elles que l'art a vécu pendant près d'un siècle, et souvent même jusqu'à nos jours.

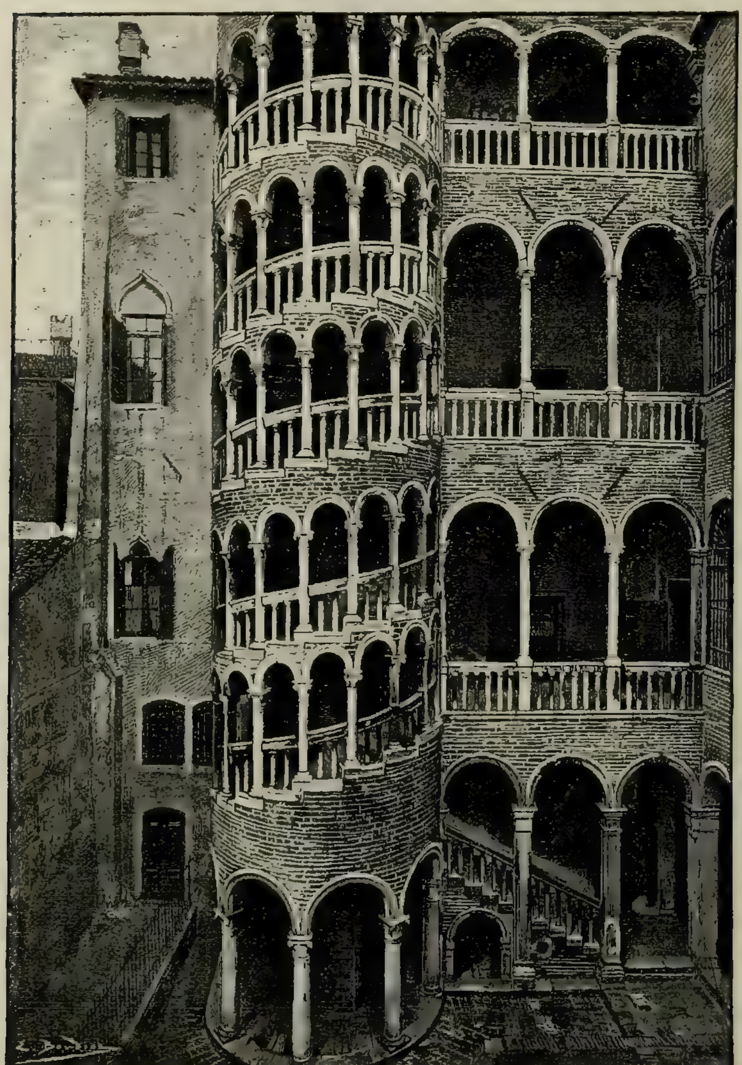


Médaillon dans un écoinçon. (Palais des Pazzi.)

Brunellesco a été mieux inspiré en coupant un entablement par un arc, de telle façon que, sur un ensemble de six colonnes, trois de chaque côté portent la masse horizontale de l'architrave, de la frise et de la corniche, mais que l'intervalle entre la troisième et la quatrième soit occupé par un arc imposant, correspondant à la porte principale. Il a imaginé ce contraste si ingénieux dans le portique de la chapelle des Pazzi.

Une autre innovation féconde de Brunellesco, et qui produisit l'effet d'une traînée de poudre, ce fut le choix de médaillons pour orner les écoinçons des arcs, soit sur les façades, comme celle de l'Hospice des Enfants trouvés, soit surtout dans les cours, par exemple au palais des Pazzi et dans le second cloître de Santa Croce. (A S. Lorenzo, cette addition était superflue, les archivoltes étant déjà très richement ornées.) Au début, on ne fit usage, sauf au palais des Pazzi, que de simples bas-reliefs, bustes ou figures entières, incrustés dans un cercle, conformément à la loi que s'était imposée la Première Renaissance, d'éviter partout les saillies ou les creux excessifs. Dans la suite, on creusa ces niches de manière à pouvoir y installer commodément un buste en ronde bosse; plus tard encore, on plaça ces bustes sur des piédouches. C'était une suprême concession, et cependant, vers la fin du siècle, elle paraissait déjà bien insuffisante aux novateurs : dans un des cloîtres de la Chartreuse de Pavie, un de ces enfants terribles qui s'appelaient les Omodeo, les Rodari, les Dolcebuono, plaça des bustes, non plus dans une cavité, mais en saillie sur un fond circulaire plat, de manière à les faire déborder sur le nu du mur.

On peut affirmer hardiment que les ESCALIERS ou les RAMPES disposés à l'extérieur des édifices sont un élément de décoration absolument sacrifié par la Renaissance du quinzième siècle. Elle ne les admet, à l'exception peut-être d'Alberti dans l'église Saint-Sébastien à Mantoue, ni sur la façade, comme devait le faire avec tant de succès le siècle suivant (toujours ce souci de la surface plane !), ni comme construction indépendante, sauf dans l'élégant escalier en spirale du palais Minelli à Venise. La règle, c'est l'escalier à rampe droite, sans balustrade, pratiqué dans l'intérieur des palais et montant du « cortile » aux étages supérieurs. Le premier exemple d'un escalier monumental, se détachant nettement à l'extérieur, est la fameuse *Scala dei Giganti*, au palais des doges à Venise (commencée en 1485).



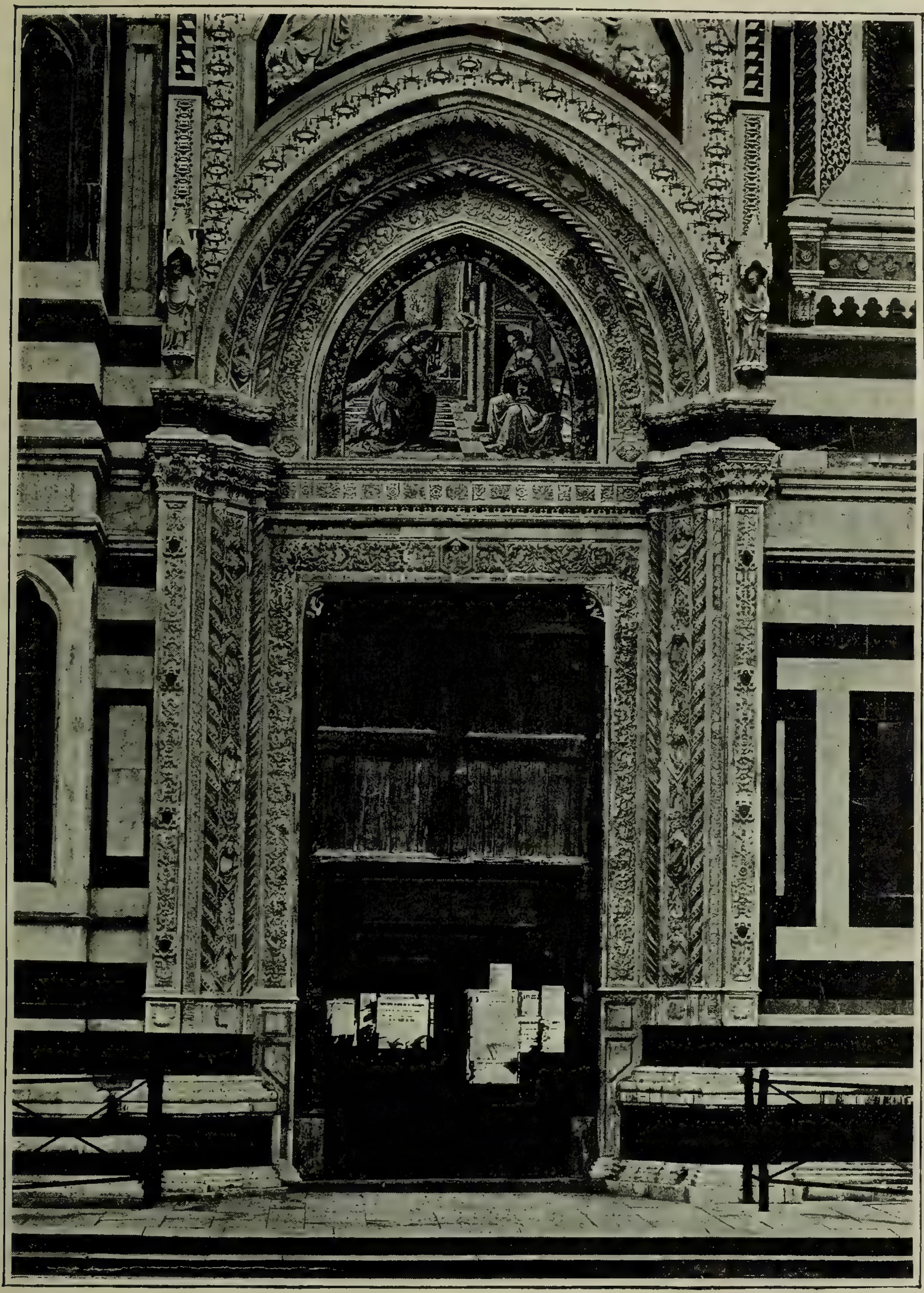
Escalier du palais Minelli à Venise.*

Les quattrocentistes se sont par là volontairement privés d'un auxiliaire auquel nos maîtres français du seizième siècle ont dû quelques-uns de leurs plus éclatants triomphes : telles les fameuses cages d'escalier de nos châteaux de Blois et de Chambord.

La sculpture décorative, que les Florentins sacrifièrent plus ou moins sur les façades de leurs églises et de leurs palais, ne se donne carrière que sur les chambranles des PORTES : sobre et élégante chez Brunellesco, Michelozzo, Alberti, Rossellino; exubérante chez les maîtres de l'Ombrie, des Marches, de l'Émilie, de la Vénétie et de la Lombardie. Ici quelques arabesques se développant avec un goût exquis, parfois aussi de simples pilastres supportant une frise sur laquelle des *Putti* [1] soutiennent un écusson; là une accumulation de

1. Les Italiens, comme on sait, désignent par le nom de « Putto » (enfant) les petits

figures en bas-relief, voire en ronde bosse, et comme une gageure dont l'ar-



Porte « della Mandorla » à la cathédrale de Florence

tiste se tire le plus souvent à son honneur. On écrirait l'histoire de l'orne-

génies nus, qui jouent un si grand rôle dans l'art de la Renaissance aussi bien que dans celui de l'antiquité.

mentation et en partie de la sculpture italienne du quinzième siècle, rien qu'en passant en revue les principaux de ces modèles. Bornons-nous à quelques exemples. A la cathédrale de Florence, les figurines de Pietro di Giovanni Tedesco, de Niccolò d'Arezzo et de Nanni di Banco ont rendu célèbres deux des portes latérales, tandis qu'à Santa Maria Novella Alberti n'a fait usage que d'ornements architectoniques, et notamment d'une superbe voussure à caissons. A Urbin, un beau bas-relief de Luca della Robbia surmonte la porte de l'église San Domenico. Les chambranles des portes du palais ducal, dans la même ville, se recommandent par leur richesse et leur élégance. A Fano, la porte de l'église Saint-Michel, attribuée à Matteo Nuti, nous offre, arrangés avec un goût parfait, les motifs les plus gracieux de la Première Renaissance : vases de fleurs, arabesques, rinceaux, sirènes, médaillons, etc. Plus on avance vers le nord, plus la décoration des portes gagne en richesse, soit dans les églises, soit dans les palais. Celles de la cathédrale de Côme sont de véritables albums dans lesquels l'artiste a entassé un peu au hasard les motifs que lui ont fournis les ouvrages des anciens et ceux qu'il a rencontrés dans la nature. La porte du palais Stanga, autrefois à Crémone, aujourd'hui au Musée du Louvre, contient, elle aussi, tout un monde d'images, les unes amusantes, les autres destinées à flatter l'œil par l'élégance de leurs formes. Il n'est pas jusqu'à la ville de Gênes, si lente à s'associer à l'élan de ses émules (voy. page 198), qui ne s'enorgueillisse d'un certain nombre de portes monumentales, telles que celle de la Piazza San Matteo[1] ?

Pour offrir un aspect moins monumental, les portes qui, à l'intérieur des églises ou des palais, ouvraient sur les chapelles ou les salles principales, se distinguaient souvent par tout autant de richesse. Des chambranles historiés, en marbre ou en terre cuite, des vantaux en bronze ou en marqueterie, font l'ornement, à Florence, d'une foule de sacristies (Santa Maria del Fiore, San Lorenzo, Santa Croce, etc.) et du palais Vieux, à Urbin, du palais ducal, à Pavie, de la Chartreuse, etc.

Un modèle de style lombard particulièrement remarquable par sa richesse et son mauvais goût, c'est la porte de l'ancien *Palazzo* ou *Banco dei Medici* à Milan, édifiée, s'il faut en croire les historiens d'art, sur les dessins de Michelozzo (exposée aujourd'hui au Musée archéologique de Brera). Deux pilastres cannelés encadrent le monument; un peu en retraite se dressent deux montants, avec un double étage de figures, d'un arrangement fort malencontreux. La frise a pour ornement deux « putti » qui tiennent l'écu des Sforza, et deux lévriers assis, vers lesquels s'étend une main, emblème de François Sforza; dans les deux écoinçons de l'arcade, un médaillon d'homme et un autre de femme. Par la multiplicité des ornements, ainsi que par la brutalité de l'exécution, cet ouvrage ne se ressent que trop du goût lombard, et nous sommes per-

1. Publiées par Schütz, *die Renaissance in Italien.*

suadé, pour notre part, que si tant est que Michelozzo en ait rourni le dessin,



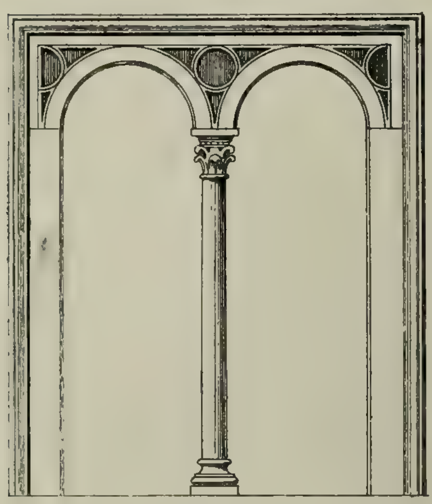
Porte du palais des Médicis a Milan, attribuée a Michelozzo. (Musée de Brera

son projet a été singulièrement maltraité par ses interprètes de la haute Italie.

Quant aux vantaux des portes, tels que ceux du Baptistère de Florence, de la sacristie de Saint-Laurent et de la sacristie de la cathédrale dans la même

ville, de Saint-Pierre de Rome, ils appartiennent au domaine de la sculpture et feront l'objet de notices spéciales dans la biographie de leurs auteurs, Ghiberti, Donatello, Luca della Robbia, Filarete.

L'architecture italienne, telle qu'elle s'est manifestée dans les créations des coryphées florentins de la première période, et surtout chez le précurseur de génie qui s'appelle Brunellesco, a pour note dominante un invincible besoin de simplicité et de clarté, développé peut-être par l'étude des mathématiques. C'en est fait désormais, sauf chez les représentants du style de transition, des formes si variées, si riches, parfois si capricieuses, chères au moyen âge : considérez l'ensemble de l'édifice aussi bien que ses moindres détails, partout s'affirmera le triomphe, soit de la ligne droite, soit du plein cintre, comme si, par quelque intuition plus normale des lois de la statique, on avait voulu ramener l'art de bâtir à ne plus former qu'une branche de la géométrie. Une preuve entre cent : la fenêtre gothique avec ses meneaux dessinant des trèfles, des rosaces, des flammes ondulantes, etc., etc., avait divisé la lumière en une infinité de motifs plus ou moins pittoresques : la FENÊTRE de la Renaissance sera invariablement rectangulaire ou cintrée, sans fioritures ni dentelures d'aucune sorte; tout au plus, dans les palais de Brunellesco et de ses imitateurs, une colonnette partagera-t-elle le cintre principal en deux cintres plus petits. Adieu désormais tout ce qui s'appelait pénombre, antaisie, mystère.



Fenêtre bilobée
a encadrement rectangulaire.
(Palais Vitelleschi à Corneto.)

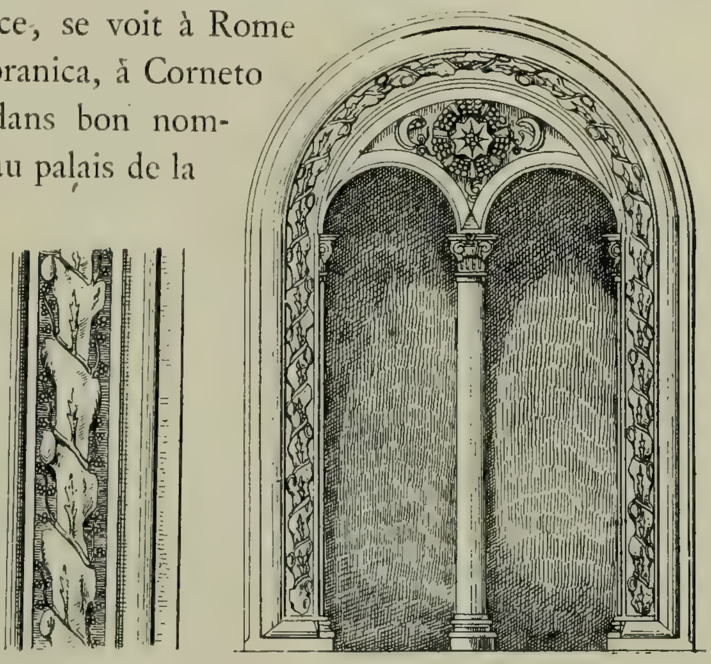
Le type préconisé par Brunellesco pour l'architecture religieuse, c'est la fenêtre cintrée. Le tondateur de l'École florentine en a fait usage à S. Lorenzo, à S. Spirito, à la chapelle des Pazzi. Ces tenêtres, dont l'élégance est contestable, s'offrent également à nous dans une foule d'églises de l'Italie supérieure : églises de la « Madonna di Galliera » et de S. Spirito à Bologne, de S. Zaccaria et de « Santa Maria dei Miracoli » à Venise, etc.

Un type que l'on rencontre assez rarement dans les églises (« Confraternità di S. Rocco » à Venise, etc.), mais qui caractérise les palais florentins de la première période, c'est la fenêtre cintrée et bilobée ou géminée[1]. Ici il serait injuste de dire que la Renaissance a copié l'antiquité : elle s'est bornée, s'autorisant de l'exemple de Brunellesco, à reproduire un des types favoris du moyen âge. Nous trouvons la fenêtre bilobée plus ou moins modifiée, à Flo-

1. Au palais des Médicis, le médaillon placé au-dessus de la colonnette, à la naissance des deux arcs, est orné d'une rosace sculptée en bas-relief; au palais Strozzi, de rois croissants.

rence, dans les palais des Pazzi (aujourd'hui palais Quaratesi); dans ceux des Médicis, des Ruccellai, des Strozzi; à Sienne, dans ceux des Piccolomini et des Spannocchi; à Pienza, également dans le palais des Piccolomini; à Bologne, dans le palais Fava; à Urbin, dans certaines parties du palais ducal; à Venise, dans les palais Vendramin-Calergi, Corner-Spinelli, etc.; à Milan, à « l'Ospedale Maggiore », avec cette seule différence qu'ici l'ogive remplace le plein cintre.

Avec la fenêtre cintrée dans le haut alterne la fenêtre à encadrement rectangulaire qu'une colonnette subdivise en deux arcs. Ce motif, d'une parfaite élégance, se voit à Rome sur une maison de la Piazza Capranica, à Corneto au palais Vitelleschi, à Venise dans bon nombre d'édifices civils, à Vérone au palais de la Ragione, à Milan et ailleurs dans une foule de constructions publiques ou privées.



Fenêtre bilobée et détail de son chambranle.
(Palais des Pazzi à Florence.)

Comparées aux fenêtres cintrées, les fenêtres rectangulaires, surmontées d'ordinaire d'une corniche de peu de saillie, forment l'exception. Non moins rares sont les MENEAUX, si chers à nos architectes français des quinzième et seizième siècles. Des fenêtres rectangulaires, coupées en quatre par des meneaux en croix[1], la partie inférieure de la fenêtre étant d'ordinaire plus haute que la partie supérieure, distinguent le palais de Saint-Marc ou de Venise à Rome, l'évêché de Pienza (où elles sont surmontées d'arcs de décharge), le cloître de Monte Oliveto Maggiore, le palais communal de Jesi, etc.

Luciano da Laurana, l'habile architecte du palais d'Urbin, créa un modèle plus élégant et plus riche de fenêtre rectangulaire, avec des pilastres ornés de torsades et de médaillons.

Le modèle de fenêtre le plus magnifique que jamais art ait créé, celui de la façade de la Chartreuse de Pavie, appartient déjà à une période plus avancée de la Renaissance : nous l'étudierons dans notre second volume.

Des fenêtres rectangulaires de petites dimensions, avec ou sans moulures, mais d'ordinaire grillées, trouvent leur emploi dans les rez-de-chaussée ou

1. Cette disposition remonte au quatorzième siècle : on la remarque dès cette époque au palais des Papes à Avignon.

dans les attiques : palais des Ruccellai à Florence, palais des Piccolomini à Sienne et à Pienza.

Les « oculi », souvent de dimensions gigantesques, mais nullement comparables pour la richesse de la décoration aux rosaces du moyen âge, pourvoient à l'éclairage d'une foule d'églises ou de palais : églises de Brunellesco, façade de Santa Maria Novella, par Alberti, façade de la cathédrale de Pienza, façade de Saint-Marc à Rome et de diverses autres églises de la même ville, « Madonna di Galliera » à Bologne, « Santa Maria dei Miracoli » et San Zaccaria à Venise, chapelle des Portinari à Sant' Eustorgio et sacristie de San Satiro, toutes deux à Milan, Chartreuse de Pavie, palais des Doges à Venise, etc.

Après les tentatives que nous avons faites pour définir les tendances générales de l'architecture du quinzième siècle, qui fut essentiellement un style de conciliation, il est inutile d'ajouter que des fenêtres gothiques, moresques et autres, continuèrent à figurer sur un grand nombre d'édifices religieux ou civils, au palais Vitelleschi à Corneto, au Grand Hospice et au palais Marliano à Milan, et surtout dans les palais de Venise.

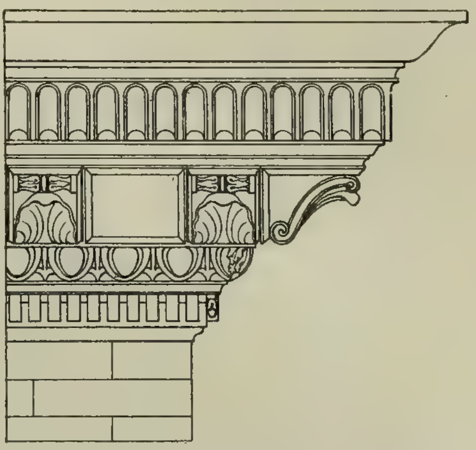
Les frontons triangulaires ou circulaires sont rares encore au-dessus des fenêtres. Il se passe un assez long intervalle avant que les quattrocentistes reprennent cette donnée, esquissée pour la première fois probablement par Brunellesco, à l'Hospice des Enfants trouvés (1421).

Sur la façade des palais, les fenêtres sont d'ordinaire pratiquées à des intervalles égaux. De temps en temps, cependant, comme au palais Roverella, à Ferrare, éclate le désir d'obtenir plus de variété. L'architecte de ce palais a rapproché l'une de l'autre les deux fenêtres du centre et éloigné en raison inverse celles des extrémités.

La TOITURE, qui joue un rôle si considérable dans les édifices religieux ou civils de notre Renaissance française, n'intervient comme élément décoratif dans les monuments italiens que lorsque le prolongement de ses chevrons protège la façade et y remplace la corniche. D'ordinaire elle y tient de la plate-forme plutôt que de la pyramide, et s'enlève à peine sur le ciel, au lieu de donner naissance à une forêt de cheminées et de clochetons. Le pape Pie II cependant, en traçant les plans de son palais de Pienza, s'occupa de produire à distance un certain effet au moyen de cheminées ayant la forme de tours et rehaussées de couleurs, quelque chose comme les mitres et les épis de nos anciennes maisons françaises. (« Tres et viginti quasi turres, pinnis et propugnaculis picturisque variis ornatæ, quæ procul visæ, multum splendoris et gratiæ addiderunt. »)

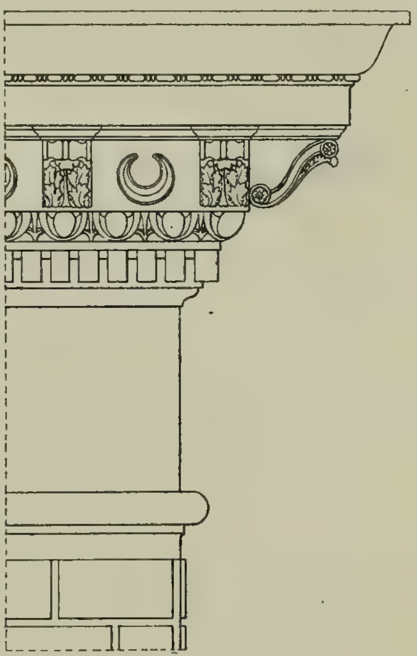
Il était rare que les fenêtres ne fussent pas garnies de vitres; les pierres spéculaires, les toiles huilées et autres matières plus ou moins transparentes employées pendant le moyen âge disparurent très certainement de toutes les habitations confortables.

Les BANDEAUX OU CORDONS destinés à accuser la division par étages sont d'ordinaire traités en corniches simples et saillantes; au palais des Médicis, ils se composent d'un cordon à modillons couronné d'une doucine; au palais des Pitti, « d'un petit cavet, d'un petit filet, d'une doucine, d'un autre filet, d'un tord, et enfin d'une large bande[1] ».



Corniche du palais des Médicis à Florence.

En revanche, la CORNICHE devait jouer un rôle prépondérant, comme étant la seule ligne horizontale que le goût du temps permît à l'architecte de développer librement. Au palais des Médicis, à Florence, Michelozzo n'a pas encore su lui donner assez de netteté ni d'ampleur, tandis que d'autres architectes sont tombés dans l'excès contraire et ont adopté des dimensions absolument anormales : on peut citer comme un exemple de mauvais goût les consoles gigantesques qui supportent la corniche du palais Spannocchi à Sienne. Dans cette même ville, la corniche du palais Piccolomini se distingue déjà par un dessin infiniment plus libre et plus pur : l'entablement comprend entre autres une rangée de denticules et d'oves, que des consoles, dont le bas est orné d'une feuille imitant la feuille d'acanthe, relient à la toiture.



Corniche du palais Piccolomini à Sienne.

Ouvrons ici une parenthèse pour examiner le problème si grave, et tout d'actualité, de la POLYCHROMIE, en d'autres termes de l'art de décorer une façade, non plus seulement à l'aide d'ornements sculptés sur la pierre, mais encore à l'aide de matériaux teintés dans leur masse, à l'aide de couleurs appliquées soit à fresque, soit par le procédé appelé le « sgraffito », ou enfin à l'aide d'incrustations de marbres, de terres cuites coloriées, bref de toutes les substances ou de tous les ingrédients autres que la pierre de taille proprement dite. On peut poser en principe que le quinzième siècle, pris en gros, a été partisan de la polychromie, mais que l'École florentine dessina dès le début, avec Brunellesco, un courant qui lui fut hostile, qu'elle la considéra comme une superfétation, sinon comme un danger. Le père de l'architecture moderne proscrivit en effet de ses palais aussi bien que

1. Ramé, *Histoire générale de l'Architecture; Renaissance*, p. 112.

de ses églises les peintures ou les incrustations extérieures : il ne fit d'exception que pour la chapelle des Pazzi, où, dès le portique, les terres cuites polychromes des della Robbia occupent sur la voûte une place d'honneur, ainsi que pour l'Hospice des Innocents, où des médaillons décorés à l'aide du même procédé garnissent les écoinçons. C'est que les magnifiques blocs de « pietra serena », la pierre bleutée tirée des environs de Florence, ou les travertins, d'un ton doré si riche, employés à Rome, n'appelaient pas à la rigueur le secours de couleurs plus vives.

L'exemple de Brunellesco fut suivi par ses élèves ou imitateurs, Michelozzo, Léon-Baptiste Alberti et Rossellino. Michelozzo et Rossellino ne firent usage de rinceaux peints à fresque ou à sgraffite que dans les cortiles (palais des Médicis et palais de Pienza) ou encore de lis dorés (cortile du Palais Vieux de Florence). Quant à Alberti, s'il couvrit d'incrustations en marbres de couleur la façade de Sainte-Marie Nouvelle, c'est qu'il s'agissait d'achever la décoration de cette église dans les données adoptées par ses prédécesseurs. La polychromie, réduite parfois, comme dans les monuments de Pise, à la simple alternance d'assises de marbre blanc et d'assises de marbre vert ou noir, était en effet de tradition dans toute la Toscane.

Vers la fin du siècle, pour la polychromie aussi bien que pour une foule d'autres éléments, nous verrons une réaction se produire à Florence contre la logique inflexible, le rigorisme d'un Brunellesco.

Partout ailleurs, en Ombrie aussi bien qu'en Lombardie, on prenait plaisir à faire alterner avec le marbre la brique, plus ou moins teintée de rouge, et les terres cuites.

Mais la patrie par excellence de la polychromie était Venise. On sait aujourd'hui que la « Ca d'Oro » était rehaussée de couleurs posées au pinceau. Quant au palais des Doges, les pierres étaient dorées par endroits (voy. p. 162, 164). La « Porta della Carta » tout entière resplendissait d'or. On aimait surtout les incrustations en marbres de couleur, à la façon des Byzantins, les marbres formant des combinaisons purement géométriques, et non des figures élégantes dans le genre de celles de la cathédrale de Florence; ces rectangles et ces disques associés les uns aux autres, ou ce cercle entouré de quatre ou huit cercles plus petits, n'offrent véritablement aucun intérêt plastique, n'éveillent en nous aucun écho, ne flattent aucun sentiment; Burckhardt les a caractérisés d'un mot en les appelant de l'ébénisterie. Les Vénitiens faisaient également usage, pour la décoration extérieure de leurs constructions, de terres cuites vernissées[1].

Le triomphe de la Première Renaissance c'est l'ORNEMENTATION, domaine sans bornes, où sa grâce, sa fantaisie, sa tendresse, débordent sans s'épuiser,

1. E. Molinier, dans la revue *l'Art*, 1887, t. II, p. 175.

l'ornementation tour à tour si pure, si chaste, ou si exubérante et si touffue, ces mille motifs charmants, cherchés et trouvés, plus encore que copiés, qui reflètent tous les sentiments de cette époque si attachante, respirent son parfum, vivent de sa vie.

L'ornementation a sa place marquée à la suite des différents éléments qui composent la construction : ne s'applique-t-elle pas, comme une dentelle d'une souplesse infinie, à tous les genres possibles d'édifices et à toutes les parties de chacun d'eux! Quoique développée surtout par les architectes, l'ornementation a dû une impulsion partielle, plus ou moins brillante, à certains sculpteurs, tels que Donatello, Ghiberti, les della Robbia, Desiderio de Settignano et Mino de Fiesole. Les peintres ne sont pas non plus restés étrangers à ses progrès : Morto da Feltro, s'il n'a pas absolument retrouvé les grotesques, a du moins puissamment contribué à les remettre en honneur[1]. On a d'ailleurs vu (pages 264-268) avec quel empressement les peintres s'emparèrent jusque des moindres motifs fournis par les ornemanistes de l'antiquité.

Nous ne nous occuperons ici que de l'ornementation appliquée à la décoration architecturale, nous réservant de revenir plus loin, à propos de la sculpture et de la peinture, sur l'usage qu'en ont fait les sculpteurs et les peintres.

Dans les édifices gothiques de la dernière période, une foule de points, par suite de la profusion des ornements, sollicitaient également l'attention : ce n'étaient que têtes grimaçantes sur les modillons et les culs-de-lampe, que crochets et bourgeons sur les gables et les clochetons, que fleurons de toute sorte : la Renaissance, fidèle à la tradition des anciens Romains, s'efforça au contraire de résumer et de concentrer : autant les champions du style gothique expirant avaient été indolents et diffus, autant leurs antagonistes se montreront sobres, concrets et synthétiques. Affaire de race plus encore qu'affaire de temps.

Sur un autre point, au contraire, les deux Écoles se rencontrent et se tendent la main : le moyen âge déjà avait posé ce principe que l'ornementation peut être indépendante de la destination de l'édifice qu'elle recouvre, et le cadre du tableau qu'il entoure.

La Première Renaissance reprit pour son compte cette violation de toutes les règles, je ne dirai pas seulement du style, mais même du bon sens. Examinons les portes de Saint-Pierre de Rome, modelées et fondues par Filarete. Que viennent faire, sur la façade du premier temple de la chrétienté et autour de bas-reliefs consacrés aux grands actes du pontificat d'Eugène IV, le Couronnement de l'empereur Sigismond, le Concile de Florence, ces sujets tirés de la mythologie — l'*Histoire de Ganymède*, l'*Histoire de Léda*, — ou des Fables d'Ésope : *le Renard et la Cigogne*, *le Loup et l'Agneau?* Est-il possible de pousser plus loin le manque d'à-propos et, prononçons le mot, l'inconvenance? Eh bien, au siècle suivant, cette licence poétique s'autorisera d'exemples plus

1. Voy. le travail de M. Schmarsow : *Annuaire des Musées de Berlin*, 1881, p. 131 et suiv.

éclatants encore : Raphaël n'a-t-il pas peuplé les bordures de ses tapisseries, consacrées aux *Actes des Apôtres*, de grotesques, de satyres, etc. !

Considérée dans ses moyens d'expression, l'ornementation des Primitifs se partage à peu près également en ornementation plastique (c'est-à-dire en relief) et en ornementation plane : la première ayant pour tributaire la sculpture en marbre, en bronze, en terre cuite, l'orfèvrerie; la seconde englobant le domaine si varié de la peinture et de l'incrustation (mosaïque en pâtes de verre ou en marbres de couleur, marqueterie en bois, peinture à fresque, sgraffite, peinture sur faïence, sur émail, nielle, etc., etc.). L'ornementation plane eût été un excellent correctif pour l'excès de relief que redoutaient les architectes de l'École toscane, si ceux-ci n'avaient pas été hostiles, dans la même mesure, à la polychromie (voy. page 396).

Considérée dans ses origines, l'ornementation forme deux grands groupes, d'importance d'ailleurs inégale, l'un qui a sa source dans les modèles antiques — c'est le plus considérable, — l'autre qui puise dans la nature et dans la vie contemporaine. J'ai essayé de caractériser les deux groupes dans un des chapitres précédents (pages 235-236); il me suffira de rappeler ici cette division, qui s'impose littéralement à l'historien.

Les quattrocentistes en effet sacrifient simultanément ou à tour de rôle à deux tendances bien distinctes : ils font du réalisme quand ils demandent à la nature même, par exemple au règne végétal, les images charmantes qu'elle nous offre en abondance, sauf à les interpréter de façon qu'elles rentrent dans une gamme générale, ou encore quand ils composent des ornements avec les armoiries, emblèmes ou initiales d'un Mécène, avec les inventions et mille fantaisies du temps; — ils sacrifient à la tradition quand ils prennent pour point de départ l'imitation de ces formes, telle qu'elle a été élaborée et fixée par l'antiquité. A tout instant se dresse devant nous ce dilemme : valait-il mieux reproduire les ornements qui parlent à la pensée, évoquent des souvenirs, traduisent le caractère propre d'un pays, d'une race, d'une personnalité distinguée, ou bien s'en tenir à ces formes classiques, — oves, cordons de perles, grecques, rais de cœur, rosaces, etc., — qui flattent uniquement la vue?

Si les quattrocentistes flottent constamment entre ces deux courants, les cinquecentistes se prononceront formellement, on le verra, pour l'imitation classique. Nous devons à l'indécision des premiers quelques-uns des motifs les plus curieux et les plus charmants dont s'enorgueillisse le domaine de l'ornementation. L'exemple des Ghiberti, des della Robbia, des sculpteurs du temple des Malatesta, qui se sont tous hardiment attaqués, soit à la faune ou à la flore de leur région, soit à l'art héraldique, était de nature à encourager les réalistes et à les faire persévérer dans une donnée qui seule eût sauvé l'art de la stérilité et de l'ennui.

Le lecteur a trouvé dans les chapitres consacrés à l'influence de l'antiquité l'énumération des principaux ornements empruntés à l'architecture ou à la

sculpture des anciens Romains. Il me suffira ici de passer rapidement en revue les principaux d'entre eux.

La figure humaine et les combinaisons innombrables auxquelles elle peut donner lieu ont fourni, outre les Victoires, les Génies funéraires, les Génies vendangeurs, les Nymphes, les Satyres, les Faunes, les Centaures, les Sirènes, les Sphinx, les Harpies, etc., une foule d'autres motifs qui ont échauffé l'imagination des décorateurs de la Renaissance et que ceux-ci ont prodigués, on peut véritablement l'affirmer, à tort et à travers, sans rime ni raison, comme des enfants embarrassés devant l'abondance de jouets nouveaux.



Fragment de la bordure des portes de Ghiberti.
(Baptistère de Florence

La plus enviable à coup sûr de ces conquêtes, la plus féconde — le quatorzième siècle déjà en avait reconnu l'importance[1], — fut celle du *Putto*, l'enfant d'ordinaire nu (c'est ce qui le distingue des anges proprement dits), ailé (Mantegna et quelques autres ont poussé le raffinement jusqu'à lui donner des ailes de papillon), ou sans ailes, dodu et flexible; tantôt rieur, tantôt mutin, prêt à entrer dans toutes les combinaisons décoratives, à remplir tous les vides; tour à tour debout, assis, couché, ployé, voltigeant; se montrant, avec une obligeance inépuisable, de face, de profil, de trois quarts, de dos, en raccourci. Ici, nonchalamment étendu sur les côtés d'un fronton, il se laisse aller à une rêverie infinie; là il dirige les rênes d'un

1. Voy. ci-dessus, p. 227.

attelage ou s'attelle lui-même devant un char; ailleurs il danse avec frénésie; chez Desiderio de Settignano, il tient fièrement la targe à huit côtés; dans les chambranles des portes ou les bordures des fenêtres de l'Italie septentrionale, il se glisse, comme en nageant, à travers le feuillage (Grand Hospice et palais Marliani à Milan, cloître de la Chartreuse de Pavie, cloître de l'église de Lanfranco, etc.); il lui arrive même de se griser et de subir la peine de son intempérance en tombant dans un sommeil profond. Bref, partout il apporte avec lui un indicible parfum de gaieté, de jeunesse, de fraîcheur; c'est le génie, le bon génie de la Première Renaissance.

L'industrie de l'homme a enrichi l'ornementation d'une foule d'instruments, d'outils, d'ustensiles, d'armes, presque invariablement vus à travers le prisme classique : palettes, équerres, maillets, chalumeaux (église Saint-André à Mantoue, escalier des Géants au Palais Ducal de Venise, etc.), trépieds et candélabres (deux des plus importants facteurs de l'ornementation du quattrocento), tridents, thyrses, lyres, cornes d'abondance (d'une forme souvent encore assez disgracieuse), aiguières suspendues par leur anse (Chartreuse de Pavie), etc. Quant aux trophées, ils marquent déjà une nouvelle étape dans le développement de la Renaissance; nous les rencontrons dans la décoration intérieure du palais ducal d'Urbin, sur la façade de l'église Saint-André à Mantoue, etc.

Le monde des quadrupèdes a fourni aux ornemanistes de la Renaissance les lions (plus rares cependant au quinzième siècle qu'aux douzième et treizième), les têtes et griffes de lion, les hippocampes, les bucranes, etc. Les griffons affrontés du temple d'Antonin et Faustine à Rome reparaissent peut-être sur vingt ou trente édifices. Le quinzième siècle a précédé le Premier Empire dans cette prédilection; mais où celui-ci a mis la lourdeur et l'ennui, la Renaissance a mis la distinction et le charme.

Mieux partagé que le lion, l'aigle, roi des oiseaux, symbole du grand Jupiter, domine partout, les ailes éployées, la tête haute, l'air vainqueur. La chouette de Minerve a rencontré moins d'interprètes. L'antiquité semble avoir en outre inspiré le motif si gracieux des oiseaux qui viennent becqueter des fruits.

Parmi les poissons, la place d'honneur appartient au dauphin : il a séduit les ornemanistes du quinzième siècle à la fois par les légendes si gracieuses dont il est le héros et par l'élégance de ses formes. Ils l'ont prodigué sur les chambranles, les chapiteaux, les frises, tantôt l'accolant, la tête en bas, à un vase auquel il sert d'anse, à un candélabre dont il forme la base, tantôt l'enroulant sur un trident. L'austère Brunellesco lui a donné place sur les chapiteaux du palais des Pazzi (cette famille le portait dans ses armes), et les della Robbia l'ont accueilli dans les bordures de leurs retables émaillés.

A la flore ornementale des Romains les quattrocentistes ont pris la rosace, la palmette, l'insipide palmette (tombeaux du cardinal de Portugal à San Miniato, du marquis Hugues à la Badia de Florence, de Barbe Manfredi à Forli, de Noceto au dôme de Lucques, etc., etc.), enfin et surtout l'arabesque. Celle-ci

procède bien de modèles antiques (chambranles, frises, sarcophages), mais les Desiderio de Settignano, les Antonio Rossellino, les Mino de Fiesole, les Benedetto de Majano et les Matteo Civitale lui ont donné une pureté et une saveur, un accent de fraîcheur et d'élégance qui l'ont littéralement renouvelée.

Comparé à la part contributive de l'antiquité, l'apport du moyen âge se réduit à peu de chose. Citons les anges, puis les têtes de chérubins, que l'on prodigue partout du Nord au Midi, notamment sur les frises; enfin un certain nombre de symboles : le pélican qui s'ouvre la poitrine pour nourrir sa progéniture (« Madonna dei Miracoli » à Brescia, médailles de Victorin de Feltre par Pisanello et de Phileticus par Lysippe). La faune et la flore ornementales du moyen âge tombent également en désuétude. Il en est de même des combinaisons géométriques, damiers, étoiles, etc. : elles ne sont plus de mise que dans les incrustations de marbre ou les marqueteries de bois.



Génies nus grimpant autour d'une guirlande. (Armoiries de l'« Arte della Seta » sur une maison de Florence.)

Il n'en faut que plus insister sur l'importance des éléments inventés et mis en œuvre par la Renaissance elle-même. (Voy. pages 307 et suivantes.) Ses festons et ses guirlandes surtout comptent parmi les plus éclatants triomphes de la décoration : je ne connais rien d'aussi frais, d'aussi plein, d'aussi savoureux; les peintres de l'École de Padoue et de l'École de Venise, Mantegna et Crivelli en tête, sont passés maîtres dans l'art d'agencer avec une grâce inimitable les plus beaux fruits : grenades, pommes, poires gardant une feuille au bout de la tige, nèfles, citrons; de les marier aux fleurs, au feuillage, et d'en former des assemblages étourdissants de santé, de sève et d'éclat.

Un motif particulièrement original et qui peut tenir lieu, sur les monuments, de la signature du quattrocento, c'est le vase, savamment construit et donnant naissance aux fleurs ou aux arabesques les plus gracieuses. Les incrustateurs l'affectionnent : on trouverait difficilement, pour la période que nous étudions, des marqueteries dont des vases garnis de fleurs ne forment pas la note dominante. Il suffira de citer ici les stalles de la basilique d'Assise. Parfois ces vases reposent sur un trépied.

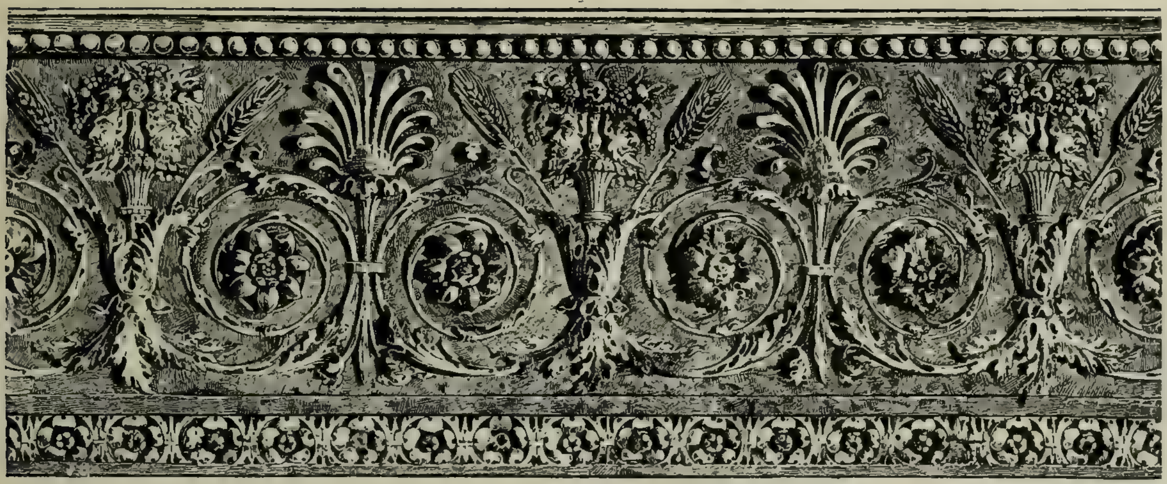
Au temple des Malatesta, à Rimini, des paniers de fleurs, aux contours infiniment moins nets, remplacent les vases.

A la Chartreuse de Pavie, les sculpteurs marient avec une aisance admirable les éléments chrétiens aux éléments classiques, les branches de rosier aux rais de cœur, les chérubins et les saints ou saintes à mi-corps aux mascarons; les chimères, les sirènes, les aigles qui se dressent fièrement, aux anges qui s'agenouillent, aux chapelets, aux livres ouverts et aux têtes de Turcs.

Le domaine de l'ornementation est sans limites : Burckhardt y fait entrer, avec raison, ce qu'il appelle la calligraphie monumentale, en d'autres termes les inscriptions destinées à prendre place sur les édifices. Aux caractères gothiques, si confus, se substituent des majuscules d'une clarté et d'une noblesse parfaites, et qui constituent un ornement en même temps qu'une leçon ou un souvenir. Telle est l'inscription qui fait le tour du cortile au palais d'Urbin; telles sont aussi les inscriptions du palais de Saint-Marc à Rome.



Fragment d'un bas-relief.
(Temple des Malatesta à Rimini.)



Fragment d'une frise. (Palais ducal d'Urbin.)

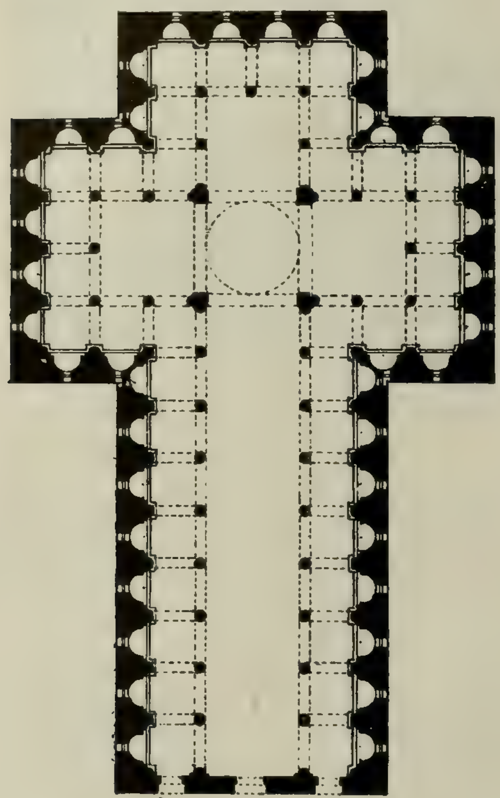
CHAPITRE II

LES ÉGLISES DE LA RENAISSANCE. — LE MOBILIER RELIGIEUX. — L'ARCHITECTURE FUNÉRAIRE. — LES HOSPICES. — LES BIBLIOTHÈQUES. — LES PALAIS. — LES VILLAS ET LES JARDINS.

Vis-à-vis des églises, la Renaissance du quinzième siècle, qui rompit sur tant de points avec l'architecture religieuse du moyen âge, conserva cependant, en thèse générale, le plan dit de la croix latine, avec deux rangées de colonnes, divisant l'intérieur en trois nefs, et avec une coupole sur le transept; mais éclectique, pour ne pas dire anarchiste, elle varia à l'infini ce thème primordial, allant de la cathédrale gothique à la basilique si simple, souvent même d'une structure si pauvre, des chrétiens primitifs[1], pour s'essayer ensuite dans des combinaisons nouvelles. Brunellesco, par exemple, dans l'église Saint-Laurent de Florence, diminua l'extrémité supérieure de la croix, de manière à former un T. Dans d'autres églises, on ne se fit même pas faute de supprimer le

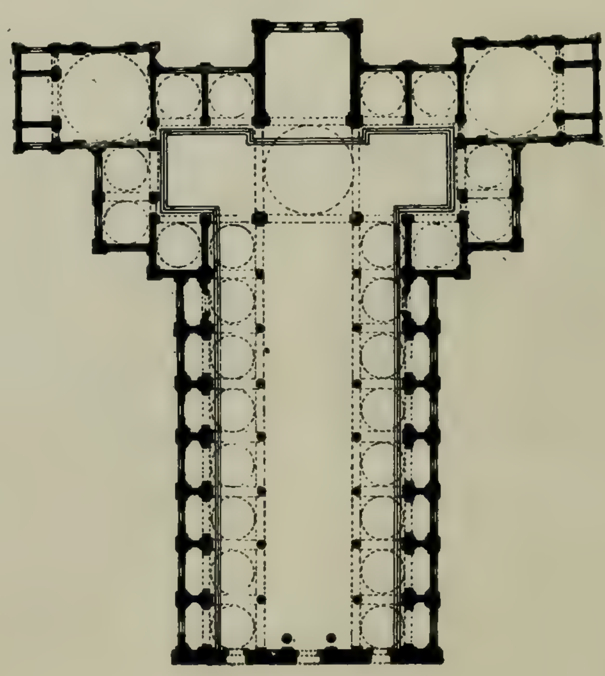
1. Dans une série d'articles publiés dans le recueil autrichien *der Kirchenschmuck* (Gratz, 1887-1888), M. G. Graus a montré par les arguments les plus probants combien de liens rattachaient l'architecture de la Renaissance à l'art chrétien primitif. L'auteur, qui est un croyant d'une orthodoxie irréprochable, s'efforce en même temps de montrer que cette architecture traduit aussi bien l'idée du christianisme que l'architecture ogivale.

transept, et de revenir à la disposition d'un certain nombre de basiliques chrétiennes primitives. Mêmes licences pour les chapelles latérales, pour l'arc triomphal, pour l'abside, pour la couverture de la nef centrale, qui se compose tantôt d'une voûte en berceau, comme à la « Madonna del Calcinajo », près de Cortone, tantôt d'un faîtage découvert, comme à « S. Francesco al Monte », près de Florence, tantôt encore d'un soffite à caissons, comme à S. Lorenzo de Florence.



Plan dit de la croix latine.
(Église du Saint-Esprit à Florence.)

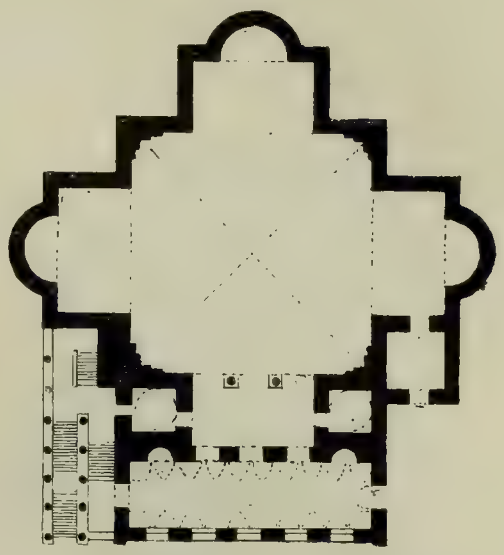
Bref, la fantaisie individuelle tend à remplacer les règles fixes, strictement obligatoires, élaborées par l'art religieux du moyen âge et qui, faisant en quelque sorte partie de la liturgie, s'imposaient à la foule en raison même de leur inflexibilité. On copiera bien encore tel ou tel modèle, la façade de Sainte-Marie Nouvelle d'Alberti, le Saint-Pierre de Bramante ou de Michel-Ange; mais n'oublions pas de noter cette différence : c'est un chef-d'œuvre de l'art que l'on reproduira, et non plus un sanctuaire consacré par la vénération de plusieurs générations de fidèles.



Plan de l'église Saint-Laurent à Florence.

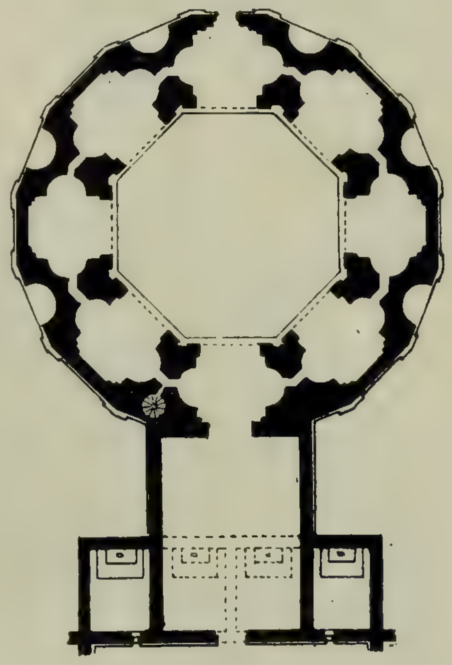
Les églises à base de croix grecque, c'est-à-dire ayant les quatre bras de longueur égale, avec une coupole sur l'intersection, et offrant comme l'image d'un corps ramassé sur lui-même, sont peu nombreuses à cette époque. Citons l'église San Sebastiano, commencée à Mantoue en 1459 sur les plans de L.-B. Alberti, l'église San Giovanni Crisostomo à Venise (1483), la « Madonna delle Carceri » à Prato, chef-d'œuvre de Giuliano da San Gallo. Ce système si riche et si suggestif, avec sa coupole dominant également toutes les parties de l'édifice, et les retenant ainsi dans une union plus étroite, devait être surtout développé au siècle suivant. Au quin-

zième siècle, Léonard de Vinci s'appliqua, dans une série de projets qui n'ont jamais été mis à exécution, à poursuivre le problème de ces constructions concentriques, plus savoureuses que celles qui découlent de la croix latine, et admettant des pénétrations plus variées, plus pittoresques[1].



Plan dit de la croix grecque.
(Église Saint-Sébastien à Mantoue.)

Au quinzième siècle, les édifices circulaires ou polygonaux[2] ne sont guère plus fréquents que les églises bâties sur le plan dit de la croix grecque. Comme spécimens, on peut citer la petite église octogonale de Saint-Jacques à Vicovaro, dans les environs de Rome, qui procède des baptistères du moyen âge. Une autre construction polygonale, l'église des Anges ou des Camaldules à Florence, une des créations les plus originales de Brunellesco, n'a jamais été achevée et n'offre plus qu'une ruine.



Plan de l'église des Anges à Florence.

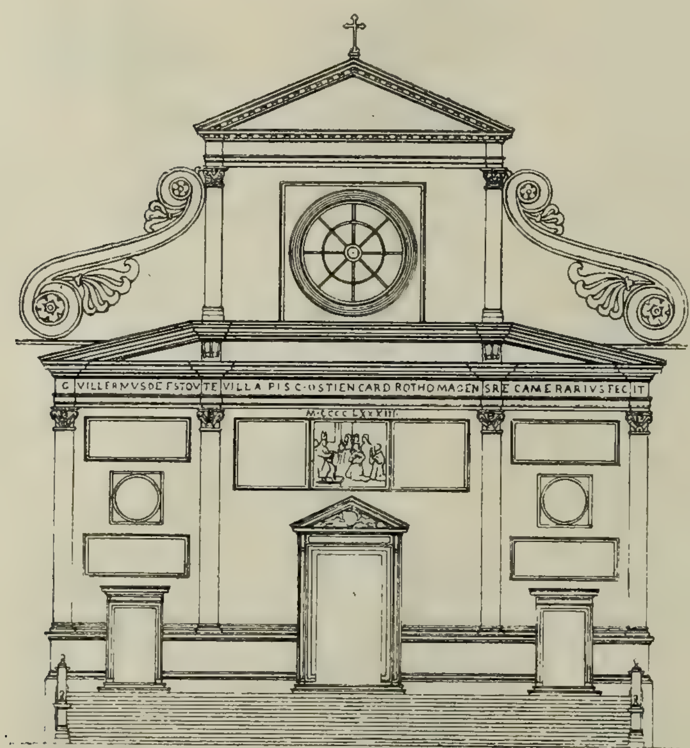
Dans cette analyse des éléments qui constituent l'église de la Première Renaissance, nous suivrons l'ordre indiqué par la topographie et commencerons de droit par la FAÇADE, pour passer de là aux autres parties de l'édifice.

Et tout d'abord, avant de nous occuper de la façade même, rappelons que les architectes du quinzième siècle proscrivent d'ordinaire le portique, porche ou narthex — comme on voudra appeler ce genre de construction, — désireux qu'ils sont d'obtenir avant tout une surface, non seulement homogène, mais encore unie. Les seules exceptions dignes d'être signalées sont le portique de la chapelle des Pazzi à Florence, celui de Sainte-Marie des Grâces à Arezzo (gravé page 71), puis ceux de différentes églises romaines, Saint-Marc, les Saints-Apôtres, Saint-Pierre ès Liens, etc.

Le moyen âge, comme s'il avait gardé pour lui la peine et laissé à d'autres l'honneur, avait légué à la Renaissance d'innombrables façades d'églises à déco-

1. Voy. H. de Geymüller : *Leonardo da Vinci as architect.* Londres, 1883 (extr. de *The literary works of Leonardo da Vinci*, par J. P. Richter).
2. M. Strack a consacré un ouvrage spécial à ces édifices : *Central und Kuppelkirchen der Renaissance in Italien.* Berlin, Ernst et Korn ; 1882 ; un vol. de texte et un atlas.

rer. Ainsi s'expliquent les tâtonnements, les contradictions, le manque de parti pris, que l'on relève dans un si grand nombre de façades d'églises italiennes datant de la Première Renaissance : leurs architectes avaient beau s'évertuer à les mettre en harmonie avec le corps même d'édifices construits en style gothique, la conviction intime et l'inspiration leur faisant défaut, ils ne pouvaient qu'enfanter des œuvres hybrides. Pendant cette première période, le constructeur par excellence de façades fut Léon-Baptiste Alberti : les églises de Sainte-Marie Nouvelle à Florence, de Saint-François à Rimini, de Saint-André à Mantoue, lui doivent la leur. Dans la première, Alberti s'inspira très visiblement des anciennes basiliques, principalement de celles qui appartiennent à la Renaissance du onzième ou douzième siècle : San Miniato, la Collégiale d'Empoli, certaines églises de Lucques et de Pise, pour ne point remonter jusqu'aux temples de l'antiquité. Au sommet, un fronton triangulaire : au-dessous un mur droit avec un immense œil-de-bœuf au centre, et sur les côtés deux volutes gigantesques destinées à relier le fronton à l'ordre inférieur — innovation des moins heureuses et qui a obtenu jusqu'à nos jours un succès extraordinaire en raison même de sa bizarrerie[1], — puis une large frise, enfin le corps même de la façade, avec une immense porte cintrée, répondant à la nef principale, et de chaque côté quatre arcades, dans la seconde desquelles, en partant du centre, est pratiquée une porte latérale, correspondant aux bas côtés. Des incrustations en marbre de couleur — ici encore, Alberti s'est inspiré de la basilique de San Miniato, du Baptistère de Florence, de la Badia de Fiesole — tiennent lieu sur ce vaste ensemble de saillies proprement dites et en accentuent les différents membres avec une clarté parfaite.



Façade de l'église Saint-Augustin à Rome.

La façade de Sainte-Marie Nouvelle a donné naissance à toute une classe de constructions congénères, avec la polychromie en moins; de ce nombre sont les façades longtemps attribuées à Baccio Pontelli, mais dont plusieurs appar-

1. L'innovation d'Alberti consistait à relier l'ordre supérieur à l'ordre inférieur (qui est plus large), non pas au moyen d'une ligne oblique, comme à San Miniato, mais à l'aide d'une ligne courbe, convexe dans le haut, concave dans le bas, disposition qui ménageait mieux la transition.

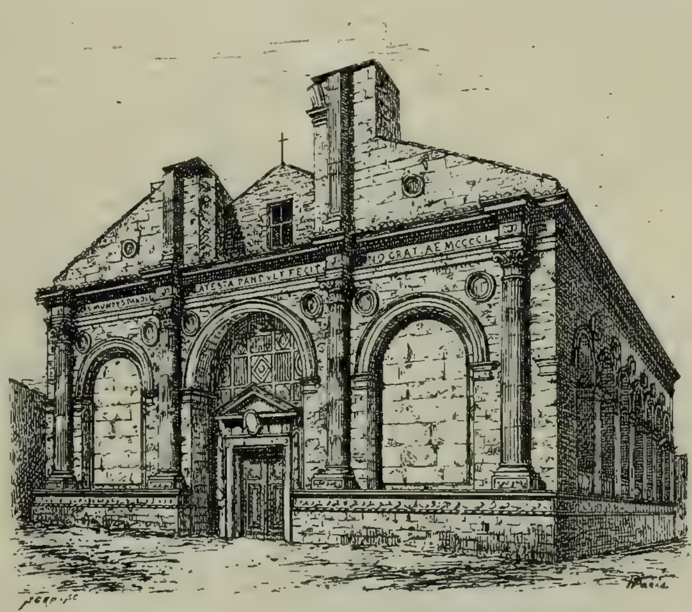
tiennent en réalité à son sosie, Meo del Caprina : citons les églises Sainte-Marie du Peuple, Saint-Augustin, Saint-Jacques des Espagnols, Saint-Pierre in Montorio, à Rome, la cathédrale de Turin (1492), où toutefois l'oculus du modèle est remplacé par deux fenêtres cintrées. Depuis, ce type a été reproduit à l'infini; il a pénétré de nos jours jusque dans d'obscurs villages.



Façade du temple des Malatesta à Rimini. Projet d'Alberti. (D'après une médaille de Matteo de' Pasti.

Les Siennois simplifièrent les façades jusqu'à l'exagération dans l'oratoire de Sainte-Catherine, probablement terminé en 1475 par Francesco di Duccio del Guasta, et dans la « Madonna del Calcinajo » à Cortone, où Francesco di Giorgio Martini répéta la même disposition sur la façade principale et sur les façades latérales.

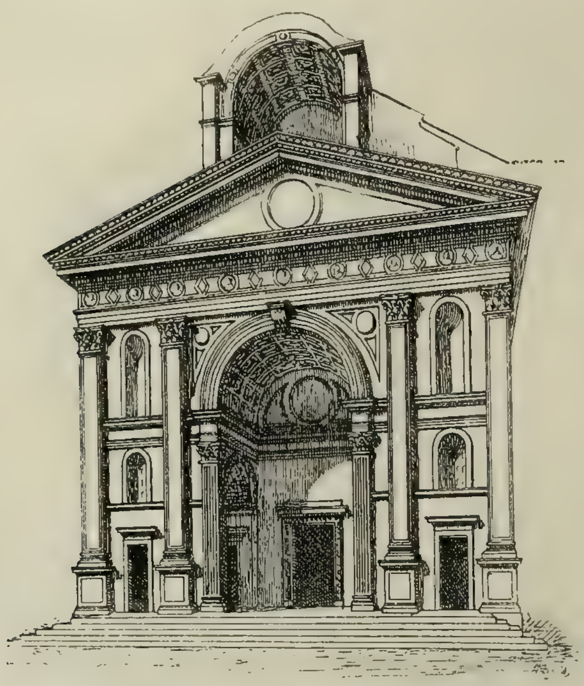
La façade (inachevée) du temple des Malatesta ou église Saint-François à Rimini (vers 1446) procède, comme d'Agincourt déjà l'a établi, de l'arc de triomphe romain élevé dans la même ville. Au centre, correspondant à la nef principale, une porte de dimensions extraordinaires, flanquée de deux colonnes engagées supportant l'entablement du premier étage; puis, de chaque côté, une arcade, qu'encadre une seconde colonne. A l'étage supérieur, la naissance de deux colonnes répondant à celles du centre et que des murs à rampants inclinés devaient relier aux extrémités de la façade, à peu près comme les volutes employées à Sainte-Marie Nouvelle. Ces colonnes avaient pour mission de supporter (si l'on juge par les parties amorcées ainsi que par la médaille de Matteo de' Pasti, reproduite ci-dessus) une arcade que dominait dans le fond une coupole gigantesque.



Façade du temple des Malatesta à Rimini (état actuel).

Du temple des Malatesta dérivent la façade de la cathédrale de Pienza, par Bernard Rossellino, l'élève et le collaborateur d'Alberti, puis, dans une certaine mesure, celle de la basilique de Saint-Marc à Rome. La large baie de l'oratoire Saint-Bernardin à Pérouse rappelle également le temple des Malatesta, que

l'architecte et le décorateur de l'oratoire, Agostino di Duccio, avait eu le loisir d'étudier pendant son long séjour à Rimini.



Façade de l'église Saint-André à Mantoue.
(D'après un croquis de Baltard.)

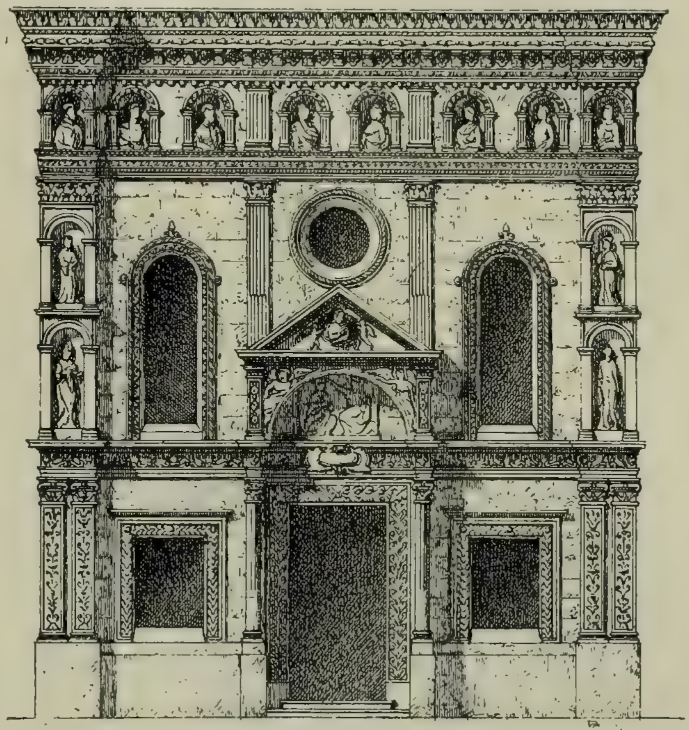
L'effort le plus puissant tenté par Alberti, c'est la façade de l'église Saint-André à Mantoue. Ici encore, au sommet, le fronton triangulaire; au centre, une porte montant du sol à l'entablement, puis, pour encadrer cette porte, vaste comme la baie d'un arc de triomphe, quatre pilastres, occupant toute la hauteur de la façade. Entre ces pilastres sont pratiqués, de chaque côté, une porte et deux étages de fenêtres : disposition qui amoindrit quelque peu l'effet (Brunellesco n'eût pas manqué de substituer à cette double rangée de fenêtres une fenêtre unique). L'ensemble néanmoins a une grande tournure et un aspect véritablement monumental.



Façade de l'église Saint-Marc à Rome.

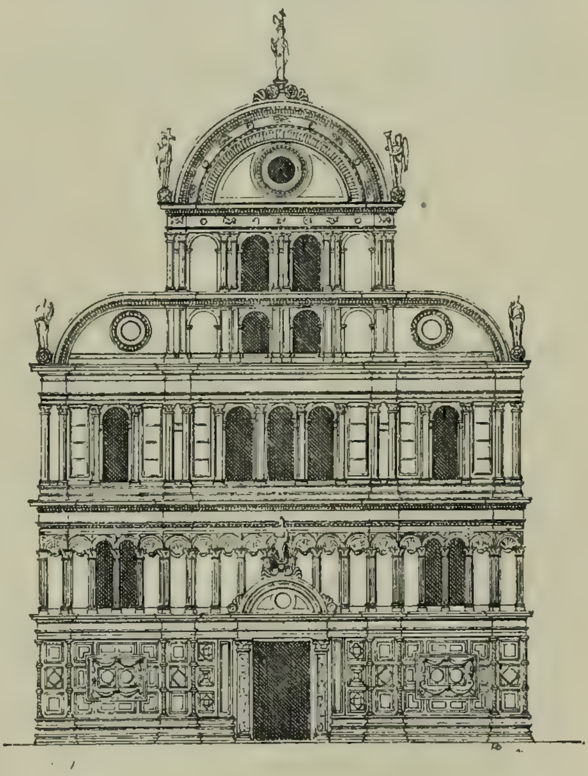
Aux façades à fronton triangulaire ou circulaire font pendant les couronnements horizontaux, dont il n'est pas difficile, non plus, de découvrir le prototype dans les églises du moyen âge, par exemple dans les basiliques de Rome, telles que Saint-Pierre au Vatican, Sainte-Marie du Transtévère, l'Aracœli. Citons, pour le quinzième siècle, Saint-Marc de Rome, la Chartreuse de Pavie, etc. A Bologne, l'architecte de la « Madonna di Galliera » a traité le couronnement de ce sanctuaire tout comme s'il s'était agi de la frise et de la corniche d'un palais, et, de fait, l'entablement du palais Fava, dans la même ville, présente de frappantes analogies avec celui de la « Madonna di Galliera », qui rappelle également, comme arrangement général, la Loge des Lanzi et l'oratoire d'Or San Michele à Florence. Il est inutile d'ajouter que ces façades rectangulaires

violent de la façon la plus formelle le principe — que l'on cherche à imposer aujourd'hui — et d'après lequel la façade doit accuser les lignes et les divisions de l'intérieur. A la Chartreuse de Pavie notamment, la partie supérieure de la façade déborde en hauteur et en largeur sur le corps même de l'édifice, et offre, vue de derrière, un mur nu, qui ne s'appuie contre rien. Si quelques quattrocentistes annoncent et préparent ainsi les errements du style jésuite, il faut ajouter, à leur décharge, qu'ils peuvent se retrancher derrière l'autorité de plus d'un architecte roman ou gothique; il suffira de rappeler, entre vingt exemples, la vénérable basilique de San Michele à Lucques.



Façade de la « Madonna di Galliera » a Bologne.

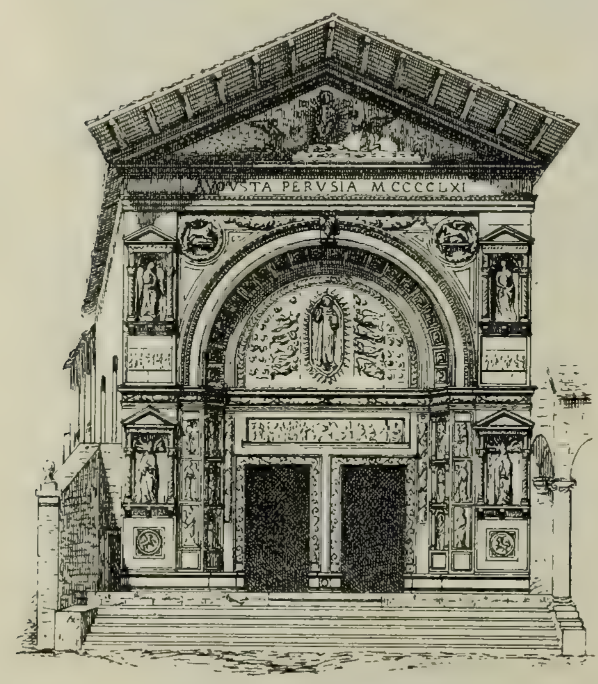
Les façades d'églises vénitiennes forment une catégorie bien distincte, mais nullement recommandable. Elles se composent d'éléments disparates que les architectes n'ont pas eu la force de fondre, de manière à les faire rentrer dans l'accord général : dépourvues de tout parti pris, elles manquent à la fois d'unité et de grandeur. Ce qui y domine, ce sont les lignes courbes, les frontons circulaires, auxquels viennent parfois se joindre les volutes les plus disgracieuses, telles que celles de l'église San Zaccaria. C'est en un mot un mélange incohérent de réminiscences byzantines, dépourvues de tout intérêt du moment où elles ne sont plus appliquées logiquement, et d'innovations florentines; quelque quatre ou cinq ordres maladroitement superposés, comme à San Zaccaria, ou un œil-de-bœuf flanqué de cinq autres



Façade de l'église Saint-Zacharie à Venise.

cercles, comme à « Santa Maria dei Miracoli », ou une succession de petits frontons circulaires, comme à la « Scuola di San Marco »; enfin, brochant sur le tout, des incrustations de marbre précieux. L'œil peut s'arrêter avec surprise sur cette profusion de motifs, comme il le ferait sur un tapis oriental, l'esthétique n'a aucun enseignement à en retirer.

On pourrait encore proposer un autre classement et distinguer, des façades purement architecturales, comme l'étaient celles d'Alberti, et en général celles des Florentins, les façades dans lesquelles la sculpture domine : l'oratoire de Saint-Bernardin à Pérouse, la « Madonna di Galliera » et le « Corpus Domini » à Bologne, la « Madonna dei Miracoli » à Brescia, enfin la merveille des merveilles, la Chartreuse de Pavie. Certains artistes indépendants ont poussé l'audace jusqu'à y pratiquer des niches destinées à recevoir des statues (comme au campanile de Giotto et à l'oratoire d'Or San Michele), élément de décoration que l'École florentine proscrivait des façades des églises aussi bien que de celles des palais.



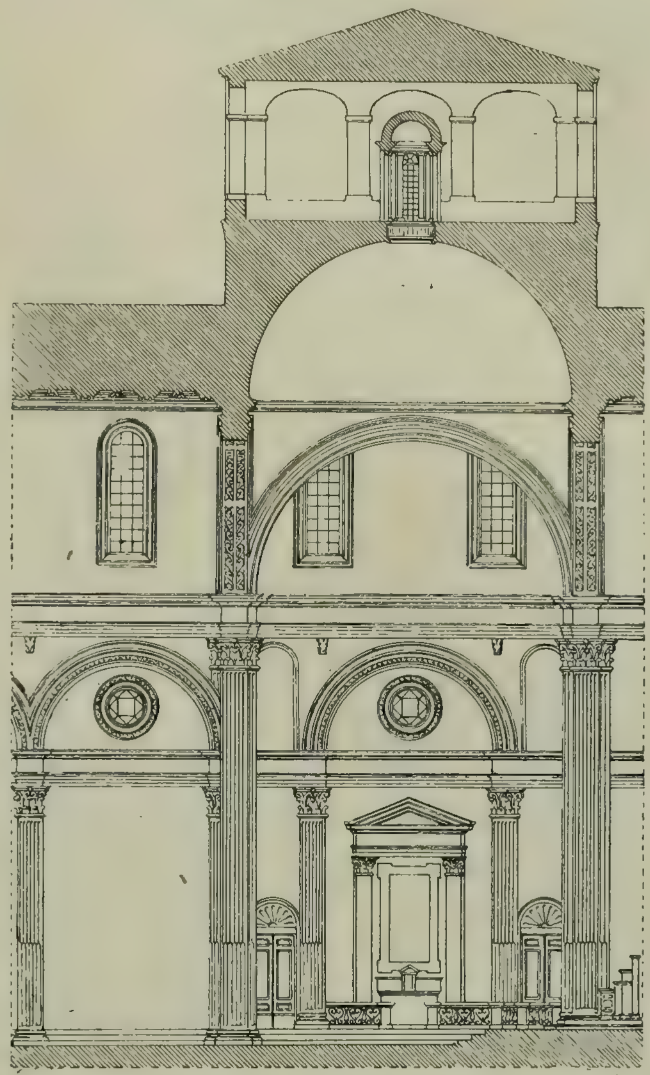
Façade de l'oratoire Saint-Bernardin à Pérouse.

Etant données les tendances des quattrocentistes florentins ainsi que cette recherche à outrance de l'unité, le CAMPANILE isolé ou le CLOCHER faisant corps avec la façade ne pouvaient être considérés que comme un élément parasite et en conséquence réduits à leur plus simple expression, sinon sacrifiés. Ces flèches impertinentes ne troublaient-elles pas l'équilibre de combinaisons fondées sur l'horizontalité des lignes et sur l'absence de toute silhouette! Aussi à peine esquissa-t-on deux ou trois campaniles de quelque intérêt : celui de S. Spirito à Rome, construit sous Sixte IV, et qui procède d'ailleurs des élégants campaniles romains du moyen âge, avec leurs petites fenêtres divisées en deux par une colonnette, celui de la cathédrale de Ferrare, le campanile de S. Pietro in Castello à Venise (1474), etc.

La Renaissance du seizième siècle remettra au contraire en honneur ces facteurs si importants de l'architecture religieuse : à Rome, dans le Saint-Pierre de Bramante, à Montepulciano, dans la « Madonna di San Biagio », et ailleurs encore ils occuperont une place prépondérante.

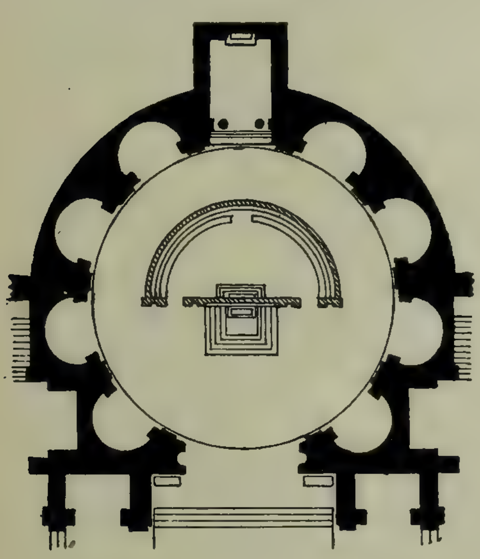
Une construction très intéressante, mais absolument isolée, c'est, à Rome, la LOGE du haut de laquelle le Pape donnait la bénédiction. Nous communiquons plus loin quelques détails sur celle de ces loges dont le pape Pie II commença la construction, en avant de la basilique du Vatican.

Les arcs-boutants, qui n'avaient jamais pris racine en Italie, ayant disparu, ainsi que les contreforts, il ne restait à la Première Renaissance, pour accentuer et animer les côtés extérieurs de ses églises, d'autre ressource que les pilastres. C'est dire à quel point l'aspect des façades latérales s'appauvrit. Seul Alberti essaya de réagir : dans l'église Saint-François de Rimini il ouvrit les bas côtés à l'extérieur, y disposa des arcades profondes et plaça dans ces arcades une série de sarcophages.



Coupe de l'église Saint-Laurent à Florence.

L'ABSIDE a perdu chez les quattrocentistes la richesse qui la distinguait chez les architectes gothiques : la couronne de chapelles qui l'enserrait naguère fait place, dans les deux principales églises de Brunellesco, S. Lorenzo et S. Spirito, à des murs perpendiculaires formant un rectangle plus ou moins régulier. Dans le chœur de l'« Annunziata » de Florence, Alberti essaye de revenir à un plan plus riche.



Plan de l'abside de l'« Annunziata » de Florence.

Pénétrons à l'intérieur : l'éclairage sera tour à tour abondant ou discret. Mais ce que les adeptes du nouveau style proscrivent rigoureusement, c'est l'éclairage artificiel, la lumière filtrant à travers des vitraux de couleur et projetant au hasard ses lueurs de pourpre ou d'azur. Passez en revue les verrières du quinzième siècle, vous n'en découvrirez que dans des églises appartenant au style de transition. Tout au plus dans les autres, de loin en loin, quelque vitrail isolé, égaré, comme dans la chapelle des Pazzi, où Brunellesco se réconcilia avec la polychromie. Dans

leur intolérance, les novateurs ne proscrivent pas avec moins de rigueur les fresques ou les mosaïques, que l'on s'était habitué, dans les basiliques primitives aussi bien que dans les églises romanes et gothiques, à prodiguer partout, sur la frise de la nef principale, sur les voûtes du transept, sur le cul-de-four de l'abside, à moins toutefois que l'on n'admette que toutes ces églises du quinzième siècle sont restées inachevées.

Ces décorations seront soigneusement reléguées dans des édifices accessoires, les chapelles, les sacristies, parfois les cloîtres, comme dans les couvents de Saint-Marc de Florence, de la Minerve à Rome, ou de Monte Oliveto Maggiore.



Vue intérieure de l'église Saint-Augustin à Rome.

Pour couverture la nef centrale reçoit tour à tour une voûte en berceau, un plafond à caissons ou un faîtage découvert. Ce dernier système ne constituait pas une innovation : une foule d'architectes gothiques en avaient fait usage en Italie, sacrifiant ainsi le plus précieux des avantages du style gothique, la possibilité de donner plus de portée aux voûtes destinées à relier les murs droits de l'intérieur.

La COUPOLE, une fois remise en honneur par Brunellesco (coupole à huit pans sur un tambour très élevé, au dôme de Florence, coupole circulaire sur des voûtes en berceau, à la chapelle des Pazzi, coupole de la sacristie de Saint-Laurent, etc.), devient bientôt l'ornement obligé de toute église de quelque importance; avec elle les lignes courbes se substituent aux lignes droites des flèches gothiques. Brunellesco cependant n'avait pas résolu toutes les difficultés : les architectes de l'église Saint-Augustin à Rome, Giacomo de Pietrasanta et Sebastiano de Florence, furent les premiers « qui placèrent sur les arcs d'un quadrilatère et sur les pendentifs destinés à racheter les angles un tour de dôme complet portant une coupole en plein cintre. » (Ramé, p. 119.) Puis, les obstacles matériels surmontés, il restait à donner à la coupole le galbe parfait : ce fut la mission à laquelle se dévouèrent Bramante et Michel-Ange.

Pour la décoration du sol, on se sert tantôt de mosaïques, tantôt de carrelages émaillés (voyez plus loin la notice sur la céramique). On est surpris de trouver les dessins géométriques à la byzantine, les dessins connus sous le nom d'*opus alexandrinum*, jusque dans les Stances du Vatican construites sous le pape Nicolas V, jusque dans la chapelle Sixtine. Il semblerait que la monotonie de ces combinaisons, uniquement formées de cercles, de rectangles, de triangles et



Sacristie de l'église Saint-Laurent a Florence, construite par Brunellesco, décorée par Donatello.

autres figures analogues, dût jurer avec la liberté que poursuivait la Renaissance. Mais ici se vérifie une loi avec laquelle nous aurons à tout instant à compter : en matière d'industries d'art, les traditions spéciales de chaque industrie sont plus puissantes que la direction générale du goût de l'époque. Comme corollaire de cet axiome, on peut affirmer que les arts qui se rallièrent le plus vite à la Renaissance furent ceux qui n'avaient pas de passé, par exemple la gravure.

Dans plusieurs églises, les SACRISTIES reçurent un développement si considérable, qu'on peut les regardrer comme des monuments indépendants. De ce nombre est la vieille sacristie de Saint-Laurent, construite par Brunellesco, modèle de décoration riche et noble, avec ses portes de bronze fondues par Donatello, les bas-reliefs de sa voûte modelés par le même, ses boiseries intarsiées, puis les tombeaux de Jean de Médicis, de Cosme et de Pierre.

A cette époque de transition, le rôle des CHAPELLES LATÉRALES n'est pas plus rigoureusement déterminé que celui du transept ou de l'abside. A San Lorenzo, qui a trois nefs, ces chapelles (ajoutées par Antonio Manetti) correspondent aux entrecolonnements de la nef principale : chacune d'elles, encadrée par deux pilastres, communique avec les bas côtés par une porte cintrée.

Tous les Mécènes ou tous les dévots ne pouvaient pas faire construire à leurs frais des églises entières, comme les souverains, les confréries ou les Médicis. Ils se rabattirent sur des constructions plus modestes, des chapelles, tantôt communiquant directement avec le sanctuaire, comme celle du cardinal de Portugal à San Miniato, ou celle de Santa Fina à la cathédrale de San Gimignano, tantôt isolées et indépendantes, comme celle des Pazzi à Santa Croce, celle de Pontano à Naples, celle de Colleone à Bergame, et, dans une certaine mesure aussi, celle des Portinari, édifiée à la suite de l'église Sant' Eustorgio à Milan. Plusieurs de ces monuments en miniature ont une importance considérable et devront être étudiés à part.

A côté de la structure organique des églises, nous avons à étudier leur décoration et leur ameublement.

Nous devrons successivement passer en revue les chancels, les jubés, les tribunes pour les chanteurs, les buffets d'orgues, les chaires à prêcher, les autels, les bénitiers, les lutrins, les candélabres, les stalles, les armoires ou tabernacles pour l'hostie ou les saintes huiles, les fonts baptismaux, les lavabos, tout un monde qui s'ouvrait à l'imagination des décorateurs. Mentionnons en outre, mais pour mémoire seulement, l'orfèvrerie religieuse, avec ses châsses, ses ostensoirs, ses paix, ses candélabres, ses calices.

Je n'essayerai pas de refaire, après Jacques Burckhardt[1], l'inventaire de cette inestimable série qui s'étend d'un bout à l'autre de l'Italie, ornant, illu-

1. *Der Cicerone*, t. II, p. 141-192. — *Geschichte der Renaissance in Italien.*

minant, jusqu'à d'humbles églises de village. Parmi tant de merveilles enfantées par la Première Renaissance, elle nous offre peut-être l'image la plus complète de la perfection, avec la pureté des lignes inspirées de l'architecture, avec les inventions gracieuses et pittoresques dues au ciseau de tant de statuaires éminents, aux yeux desquels sculpter un candélabre en marbre, fondre un bénitier en bronze, ne s'appelait pas déroger. Ce qui fait, en effet, le prix de ces accessoires du culte, c'est qu'ils ont presque tous pour auteurs des artistes d'un talent supérieur, et non pas ce que nous appellerions aujourd'hui de simples artistes industriels.

Mais si je renonce à une énumération qui ne présenterait peut-être pas un intérêt très vif pour le lecteur, j'ai le devoir de faire passer sous ses yeux quelques-uns des types les plus caractéristiques, en m'attachant à dégager les lois générales et en négligeant les exceptions en tant qu'elles ne servent pas à mettre en lumière quelque trait intéressant. La règle que je me suis imposée, d'un bout à l'autre de cet ouvrage, c'est en effet de distinguer les tendances représentées par cent manifestations de celles qui ne le sont que par dix ou cinq, ou par une seule, comme aussi de distinguer, pour employer l'expression de Vasari, « il meglio dal buono e l'ottimo dal migliore ».

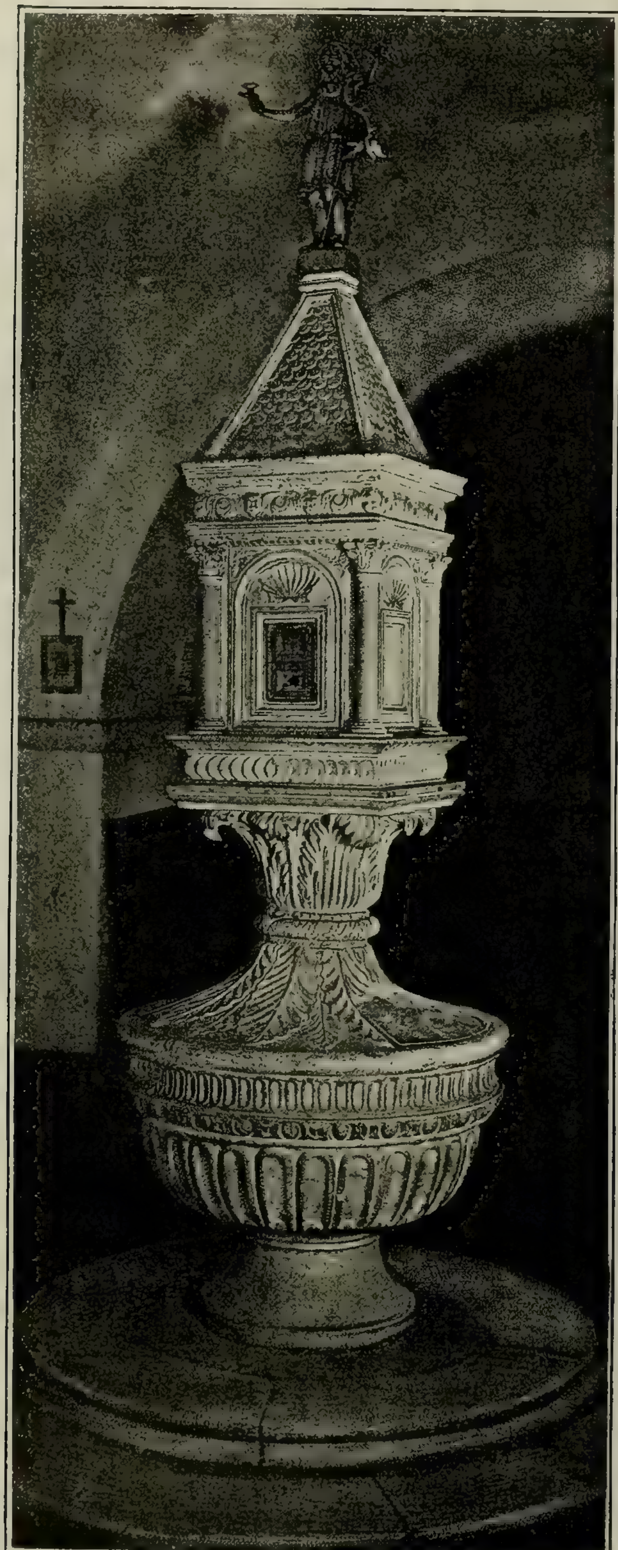
Chez ces partisans si convaincus de l'alignement, l'AUTEL doit s'effacer autant que possible contre les parois. Signalons comme un modèle de richesse l'autel des Piccolomini, au dôme de Sienne, sculpté par Andrea Bregno.

Le CHANCEL de la Renaissance a trouvé sa forme la plus élégante à la chapelle Sixtine. Dans le bas, une balustrade en marbre ornée de bas-reliefs d'une rare richesse, avec les armoiries de Sixte IV et des guirlandes : de ce soubassement partent des piliers décorés d'arabesques et qui supportent l'entablement; sur celui-ci se détachent à leur tour des candélabres en marbre, qui achèvent de donner à l'ensemble un air de grande légèreté et de grande distinction.

Parmi les TRIBUNES DE CHANTEURS (les « cantorie »), la palme revient à celles de la cathédrale de Florence, sculptées : les unes par Donatello, les autres par Luca della Robbia. Nous reparlerons de ce double chef-d'œuvre dans la biographie des deux maîtres. Plus tourmentée, plus froide, est la « cantoria » de l'église Saint-Laurent à Florence, remarquable par des colonnettes incrustées, d'un goût fort douteux. La tribune de la chapelle Sixtine brille par le luxe de l'ornementation.

Les plus riches des FONTS BAPTISMAUX du quinzième siècle, mais non les plus élégants, sont ceux du Baptistère de Sienne, avec leur cuve hexagonale ornée de bas-reliefs en bronze fondus par Jacopo della Quercia, Ghiberti, Donatello, Turini, leur tabernacle à niches et à frontons, leurs échafaudages de statuettes et leur couronnement qui n'en finit pas. En voulant trop bien faire, les Siennois n'ont réussi qu'à créer un monument hybride, auquel tous les sacrifices de temps et d'argent ont été impuissants à donner l'unité.

Plus sobre mais infiniment plus harmonieuse, est la cuve baptismale en marbre de la cathédrale de Pienza, contemporaine, selon toute vraisemblance, du pape Pie II (1458-1464) : dans le bas, monté sur un pied, un vase, de forme antique, à oves et à godrons; le couvercle, décoré de palmettes, se termine par un faisceau de feuilles d'acanthe, faisceau qui supporte à son tour un édicule rectangulaire flanqué aux angles de colonnes et percé au centre d'une porte; la frise a pour principal ornement les croissants des Piccolomini. Pour couronner le tout, sur une toiture couverte d'imbrications, la statue traditionnelle du Précurseur.



Cuve baptismale de la cathédrale de Pienza.

A côté des fonts baptismaux, le BÉNITIER (« pila dell' acqua santa ») est représenté par une longue série de monuments, en marbre ou en bronze, les uns exubérants et surchargés, comme ceux de la cathédrale de Sienne (1462-1463), les autres corrects et froids, comme celui de Civitale, à la cathédrale de Lucques (1498).

La CHAIRE se conçoit comme accolée à un pilier de la nef (chaires de Benedetto da Majano à Santa Croce de Florence, de Civitale au dôme de Lucques, etc.) ou suspendue contre une paroi, principalement dans les réfectoires (chaire de la Badia de Fiesole, attribuée à Brunellesco, chaire de la Chartreuse du Val d'Ema). Nous trouvons même quelques exemples de chaires extérieures, placées à l'angle des églises (cathédrale de Prato, avec la fameuse ronde d'enfants de Donatello).

Les AMBONS, imités de ceux des basiliques primitives (on voit que la Renaissance a mis à contribution l'antiquité chrétienne presque autant que l'antiquité

païenne) — un coffre posé sur des colonnes, — n'apparaissent qu'à titre de restitution archéologique. Les plus célèbres d'entre eux sont les ambons de bronze de l'église Saint-Laurent à Florence, par Donatello et Bertoldo.

Le quinzième siècle n'a pas compté que des chefs-d'œuvre : on peut signaler comme un modèle achevé de mauvais goût la chaire intérieure de la cathédrale de Prato, quelque chose comme un calice gigantesque, produit de la collaboration d'Antonio Rossellino et de Mino.

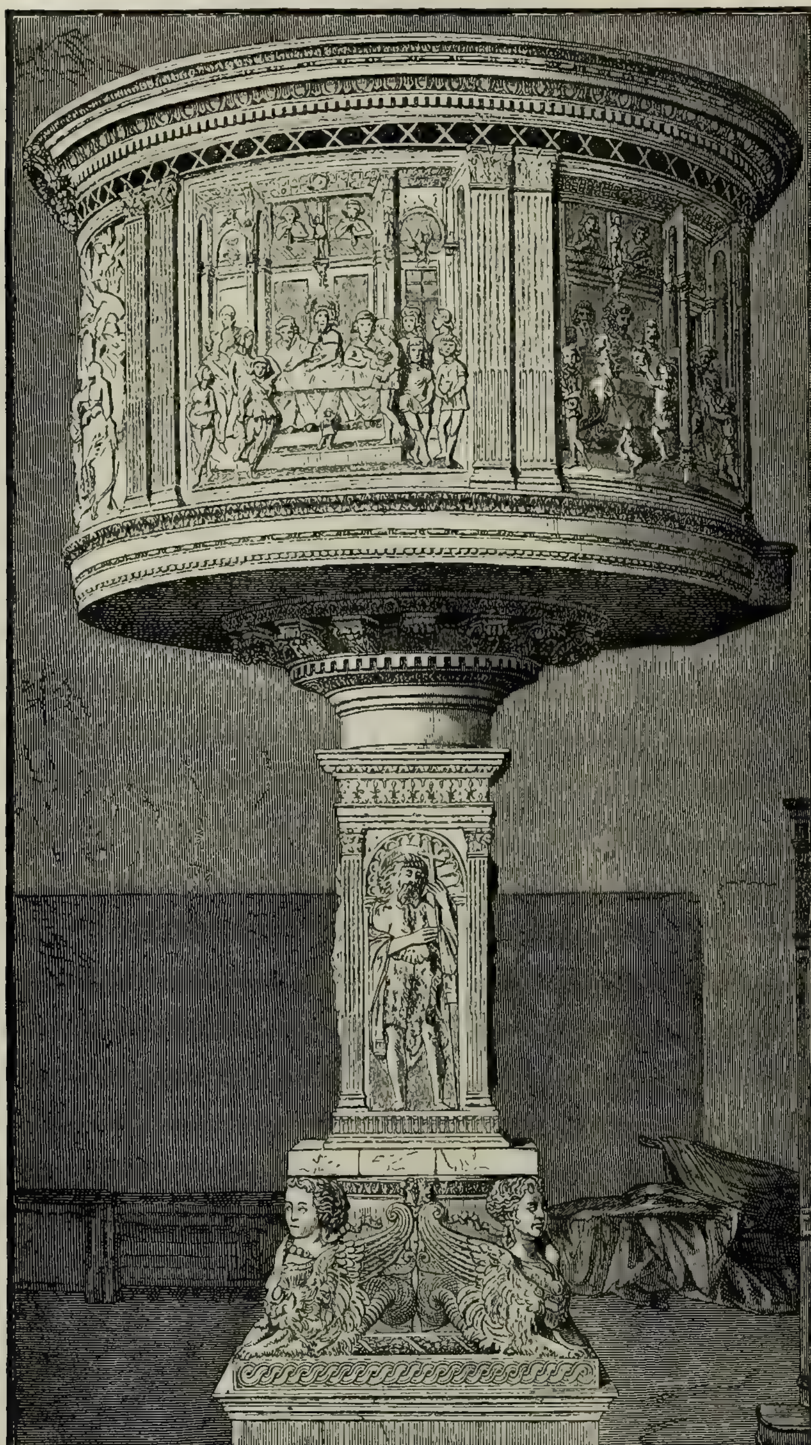


Bénitier en marbre par A. Federighi. (Cathédrale de Sienne.)

Le CIBORIUM, le TABERNACLE, l'ARMOIRE AUX SAINTES HUILES, comme on voudra appeler ces monuments en miniature, tantôt isolés de toutes parts, tantôt fixés contre une paroi, ont eu pour privilège de surexciter le talent des sculpteurs aussi bien que des architectes : ils se présentent à nous tantôt avec la science de combinaisons et la finesse de profils chères à l'architecture, tantôt avec l'exubérance et le mouvement qui caractérisent l'École de Donatello.

Parmi les tabernacles qui relèvent de l'architecture, celui de Benedetto da Majano, à la Collégiale de San Gimignano, affecte une grande pureté de lignes : de forme hexagonale, supporté par une base ressemblant au pied d'un calice, il contient sur les angles des pilastres géminés entre lesquels sont pratiquées les portes ; la frise est ornée d'une inscription en beaux caractères épigraphiques ; une coupole couverte d'imbrications et surmontée d'une lanterne — ne dirait-on pas, en voyant l'artiste déployer une telle science, qu'il s'agit de couronner la coupole de Sainte-Marie des Fleurs ! — termine cet édicule, élégant, mais

froid. C'est au fond le système des architectes gothiques : traiter les moindres meubles dans le même style que les édifices eux-mêmes et faire d'une châsse, d'un ostensoir, d'un calice, une cathédrale en raccourci. Un autre tabernacle de Benedetto, exécuté pour l'église Saint-Dominique à Sienne, a plus de liberté et d'élégance.



Chaire de la cathédrale de Prato.
Sculptée par A. Rossellino et Mino de Fiesole.

Parmi les tabernacles ou les armoires aux saintes huiles dans lesquels l'élément sculptural domine, plus d'un a pour signature le nom le plus glorieux. La basilique de Saint-Pierre de Rome conserve, dans une dépendance de la sacristie, le tabernacle du Saint-Sacrement exécuté, en 1433, par Donatello, retrouvé de nos jours par M. Schmarsow.

Un type d'armoire aux saintes huiles d'une parfaite élégance, et qui a été copié à l'envi, est celui qu'a créé ou perfectionné Desiderio de Settignano, à Saint-Laurent de Florence. Il se compose de deux pilastres encadrant le motif principal, — sur lequel je reviendrai tout à l'heure; — d'un entablement qui a pour ornement des têtes de chérubins, puis d'un fronton semi-circulaire, sur lequel se détachent en ronde bosse l'Enfant Jésus, debout sur un calice et bénissant, et deux anges qui l'adorent. Entre les pilastres est simulée une belle voussure à caissons (très réussie comme per-

spective), au pied de laquelle des anges, pressés les uns contre les autres, s'inclinent avec les marques de la vénération la plus profonde devant la petite porte du fond, la porte du sanctuaire. En dehors du tabernacle, deux anges, debout, vêtus de longues robes, portant chacun un candélabre.

Ce type a été modifié avec plus ou moins de succès à la Badia d'Arezzo, puis à Rome, principalement par Mino, qui en a laissé un modèle d'une grâce achevée dans la basilique de Sainte-Marie du Transtévère [1]. L'École vénitienne s'est emparée du motif des anges en adoration dans une sculpture délicieuse conservée au Musée de Brera à Milan.



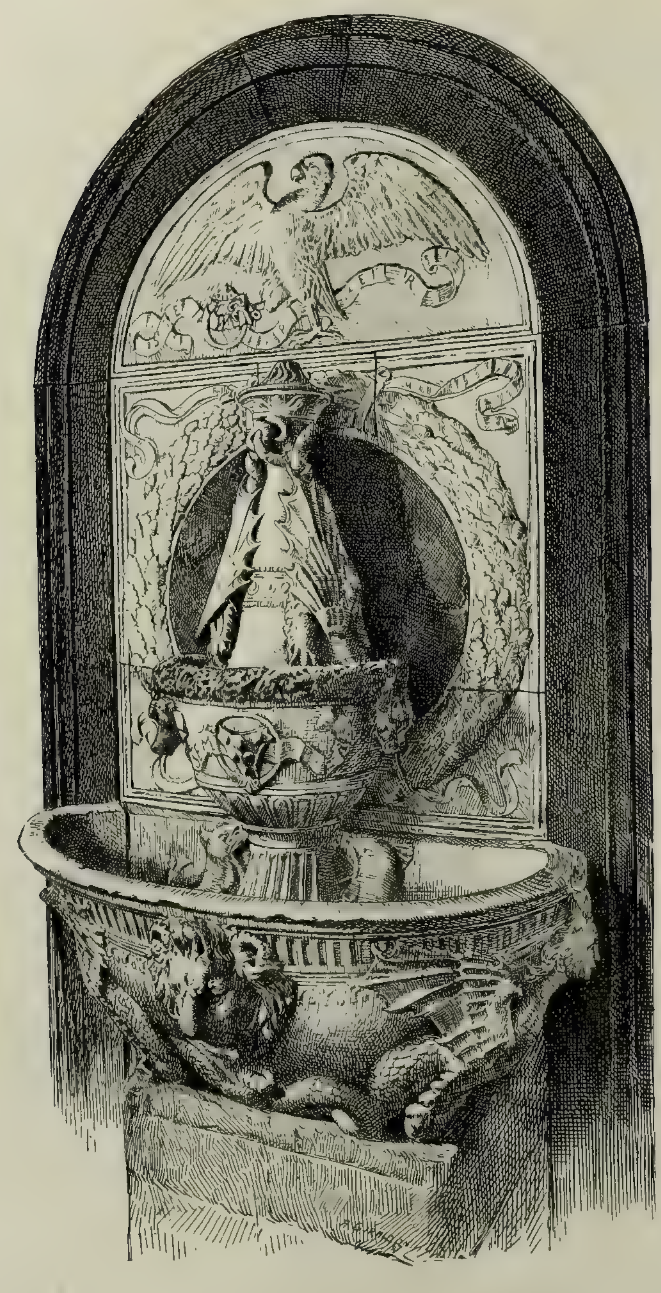
Armoire aux saintes huiles. (Badia d'Arezzo.)

Les sculpteurs, je le répète, ont rivalisé d'élégance et d'ingéniosité dans l'arrangement de ces joyaux en marbre, sur lesquels ils semblent avoir concentré toute leur tendresse : en face de l'idée si touchante, imaginée par Donatello ou Desiderio, de placer des anges en adoration devant la porte trois fois sainte, il faut mettre en lumière l'invention éminemment poétique du sculpteur qui a exécuté l'armoire de la sacristie de Santa Croce à Florence : au vulgaire cul-de-lampe il a substitué un ange dont les

1. Cette armoire est publiée pl. III de l'ouvrage de Tosi et Barbier de Montault; celles de Saint-Marc, de Saint-Jean des Génois, des Quatre-Saints Couronnés et de Saint-Jacques des Espagnols, pl. XVIII, XCIII, XCIX, CX du même ouvrage.

mains étendues tiennent une banderole avec l'inscription : *O salutaris hostia !*

L'art s'emparant courageusement d'usages qui semblent de prime abord répugner à ses hautes tendances spiritualistes, et les rendant respectables à force de mettre de la noblesse dans son interprétation, tel est le problème qu'ont résolu victorieusement une foule de quattrocentistes. Rien assurément n'éveille moins d'idées élevées que les cuves ou bassins, destinés aux ablutions, alors même que la liturgie les a prises sous sa protection. Eh bien, ces LAVABOS (c'est le terme consacré en archéologie), que l'on serait tenté aujourd'hui de dissimuler, deviennent un élément de décoration des plus intéressants, tant il est vrai qu'il appartient à la forme d'ennoblir l'idée, pour peu que l'artiste prenne franchement son parti de la tâche qu'on lui impose. La Renaissance du quinzième siècle nous offre une série tout à fait remarquable de lavabos en pierre ou en marbre, parmi lesquels je citerai, à Florence et dans les environs, ceux de la sacristie de Sainte-Marie Nouvelle, de l'abbaye (Badia) de Fiesole, de la Chartreuse du val d'Ema ; à Pavie, celui de la Chartreuse ; à Venise, celui de l'Académie des Beaux-Arts.



Lavabo de la sacristie de Saint-Laurent,
par A. Rossellino.

Tandis qu'au moyen âge, et surtout en France, les lavabos se composaient d'ordinaire de vasques isolées de toutes parts, en Italie les quattrocentistes les plaçaient presque invariablement contre les murs (se conformant ainsi à une tendance que nous aurons sans cesse à constater) : l'eau s'échappe des réservoirs dans un bassin long et étroit. Dans le lavabo de la sacristie nouvelle du dôme de Florence, sculpté par Buggiano, le réservoir a la forme d'une outre sur laquelle sont assis deux génies nus, dont le poids fait sortir l'eau de deux robinets.

Une merveille de richesse et de goût, c'est le lavabo de la sacristie de Saint-

Laurent, avec des sphinx, des dragons, un faucon, une tête de lion et les armoiries des Médicis, chef-d'œuvre d'Antonio Rossellino (faussement attribué par Vasari à Verrocchio).

Si les meubles, ornements ou ustensiles en marbre et en bronze suivent docilement le courant de la Renaissance, le mobilier en bois témoigne de plus d'hésitation : c'est que nombre de sculpteurs en bois avaient pour patrie, soit la France, soit l'Allemagne, et professaient en conséquence un vif attachement pour la tradition du moyen âge. C'est ainsi qu'au dôme de Pienza (1458-1464) les stalles sont encore gothiques : dans les compartiments rectangulaires s'inscrit une ogive contenant au sommet un cercle, et se subdivisant plus bas en deux ogives plus petites, que sépare une colonnette torse. Par contre, les pilastres qui encadrent ces compartiments, ainsi que la frise à rinceaux et à denticules qui les surmonte, procèdent du style nouveau. Même observation pour les stalles d'Assise.



Coupe des stalles de la basilique d'Assise.

Le quinzième siècle n'a pas à son actif des fondations de MONASTÈRES aussi grandioses que Saint-François d'Assise, la Chartreuse du Val d'Ema, Monte Oliveto Maggiore, Camaldoli, la Vernia, Vallombrosa, etc., pour ne point parler de Monte Oliveto, de la Cava, de Subiaco, de Monreale. La Chartreuse de Pavie elle-même remonte, pour le plan général, au quatorzième siècle. Cependant quelques ordres privilégiés durent à leur propre ardeur ou à la munificence de Mécènes d'entrer en possession de vastes locaux, bâtis sur un plan régulier et formant un ensemble parfaitement raisonné et complet. De ce nombre furent les Dominicains de Saint-Marc de Florence. Leur protecteur, Cosme de Médicis, fit construire à leur intention, par Michelozzo, une longue rangée de cellules avec des cloîtres aussi élégants que spacieux, des réfectoires, une salle capitulaire, une bibliothèque, etc. A la Badia de Fiesole, destinée à héberger des chanoines réguliers de ses amis, Cosme confia une mission du même genre à Brunellesco.

Comparées à l'œuvre de Cosme, les autres constructions conventuelles ont quelque chose de fragmentaire : l'on bâtit ou l'on décore deci delà un cloître (Santa Croce à Florence, Monte Oliveto Maggiore), une chapelle (couvent des Carmes à Florence), le tout sans plan préconçu et sans grande dépense.

L'ARCHITECTURE FUNÉRAIRE a été, jusque dans notre siècle, si intimement liée dans la Péninsule à l'architecture religieuse, qu'elle a sa place tout naturelle-

ment marquée à la suite de celle-ci[1]. Le *Campo Santo*, une des créations auxquelles l'Italie moderne a su donner l'aspect le plus monumental, n'existait pas, ou peu s'en faut, à l'époque de la Renaissance, et celui de Pise était à tous égards une création rare, pour ne pas dire unique. Partout ailleurs, les tombeaux prenaient place dans les églises, sur les parois des bas côtés, ou dans le sol, souvent aussi dans les galeries des cloîtres[2].

Au moyen âge l'architecture funéraire avait eu autant d'originalité que de variété et d'éclat[3] : elle révélait la vigueur d'assimilation d'une époque habile à assouplir la matière et à y imprimer nettement ses aspirations. L'Italie avait créé le mausolée isolé de toutes parts, avec la statue du défunt placée sous un édicule, ou cette statue au contraire couronnant l'édicule, dans une attitude triomphante (tombeaux des Scaliger à Vérone, de Barnabò Visconti à Milan, etc.). Un autre type fort répandu, c'était le sarcophage incrusté dans le mur, à une certaine hauteur, et soutenu par des consoles (tombeau de Niccolò Acciajuoli à la Chartreuse du Val d'Ema, tombeaux des Carrare au Santo de Padoue). Nous trouvons en outre le mausolée accolé contre une paroi.

Au quinzième siècle, la tyrannie des architectes, qui redoutent avant tout de voir troubler par les accessoires les lignes générales de leurs constructions[4], relègue d'ordinaire le mausolée contre une des parois de l'église, à laquelle il devra s'adosser. Cet excès de discipline a pour résultat de supprimer presque entièrement le mausolée isolé, si brillamment représenté au siècle précédent.

Étudions tour à tour les différents types de l'architecture funéraire pendant le quattrocento.

Comme le modèle le plus riche et le plus noble de l'architecture funéraire, et en même temps de la polychromie florentine, il faut citer la chapelle du cardinal Jacques, de la famille royale de Portugal, à San Miniato, (commencée en 1461), sur l'une des hauteurs qui dominent Florence. C'est un carré sur

1. Bibl. : Grandjean de Montigny, *Recueil des plus beaux tombeaux exécutés en Italie dans les XVe et XVIe siècles.* Paris, 1813, in-fol. (gravures sans caractère). — Clochar, *Monuments et tombeaux conservés et dessinés en Italie.* Paris, 1815 (même observation). — Gozzini et Lasinio, *Monumenti sepolcrali della Toscana.* Florence, 1819 (plus satisfaisant). — Tosi et Barbier de Montault, *les Chefs-d'œuvre de la Sculpture religieuse à Rome à l'époque de la Renaissance.* 2e édit., Rome, 1870. — Les photographies de MM. Alinari et Brogi, qui ont rendu tant de services à l'histoire de l'art italien.

2. A Milan, les cimetières suburbains furent établis en 1788 par ordonnance de l'empereur Joseph II. (Ghiron, *il Cimitero monumentale di Milano.* Milan, s. d.) — A Gênes, le premier cimetière proprement dit date de 1835 seulement. (Alizeri, *Guida illustrativa... per la città di Genova*, p. 625. Gênes, 1875.)

3. Voy. le *Donatello* édité par la librairie Rouam, p. 35 et suiv. Au quinzième siècle les statues ou bas-reliefs équestres ne figurent plus que dans quelques tombeaux du midi ou du nord de l'Italie : tombeau du roi Ladislas († 1414), dans l'église S. Giovanni a Carbonaro, à Naples; tombeau de Sarego († 1432), dans l'église S. Anastasia à Vérone; tombeau du Colleone, à Bergame (gravé p. 193), tombeaux de Venise.

4. Burckhardt (*Geschichte der Renaissance*, p. 153-154) analyse une série de mesures prises par les papes pour protéger leurs basiliques contre l'envahissement des tombeaux ou des autels.

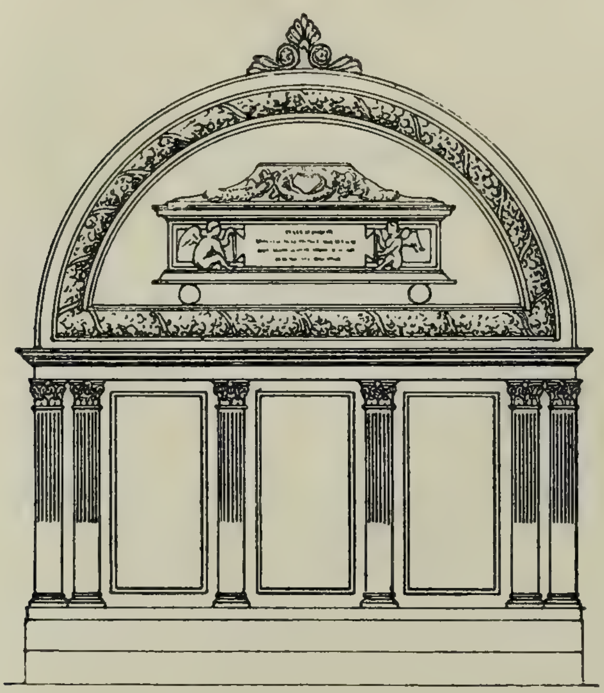
monté d'une coupole; trois côtés contiennent chacun une sorte de niche, le quatrième est occupé par la porte. La polychromie se fait jour à partir du sol, qui est recouvert d'un pavement en pierres de couleur formant des ornements géométriques (étoiles, etc.), et imitant les riches tapis d'Orient, d'où leur nom de « opus alexandrinum ». A gauche, dans l'un des enfoncements, un trône épiscopal en marbre, avec des incrustations de porphyre et de serpentine. Au-dessus, une fresque représentant l'*Annonciation*, touchée d'or et de couleurs très riches. A droite, le tombeau, dû au ciseau d'Antonio Rossellino, monument d'une importance capitale et sur lequel nous reviendrons dans la biographie de ce maître. En face de l'entrée l'autel. De grandes rosaces en relief forment le parti pris général de la décoration. Les quatre lunettes au-dessous de la coupole renferment chacune deux saints (peints). Quant à la coupole, elle porte quatre anges en terre cuite émaillée (figures blanches sur fond bleu) et au centre la colombe du Saint-Esprit entre sept candélabres. Plus bas, huit saints à mi-corps tenant des banderoles. On a donc mis à contribution la sculpture en marbre, la sculpture en terre cuite émaillée et polychrome, la peinture à fresque, la mosaïque et enfin les incrustations en marbres de couleur. Aussi la chapelle du cardinal de Portugal peut-elle passer pour un modèle achevé de la richesse jointe à l'élégance.

Prenons maintenant un mausolée isolé : le modèle par excellence est le chef-d'œuvre qui s'appelle le tombeau de Léonard Bruni (Leonardo Aretino) dans l'église Santa Croce à Florence, édifié et sculpté par Bernard Rossellino (gravé page 25). Décrivons en détail, afin d'éviter les redites, ce type reproduit à l'infini. Le soubassement se compose d'une frise ornée de génies supportant des festons, avec une tête de lion au centre, et d'une corniche ornée de rangées de palmettes et de perles. Sur ce socle proprement dit reposent, d'une part, les deux pilastres cannelés qui encadrent le monument, de l'autre les griffes et têtes de lion qui servent de support au sarcophage, d'une décoration sobre et véritablement classique. Au centre, sur un cartouche tenu par deux anges voltigeant[1], une inscription en beaux caractères romains, puis des moulures, des rangées de perles, d'oves, etc. C'est au-dessus du sarcophage seulement que fait son apparition la statue funéraire : Bruni est représenté étendu, la tête placée sur un coussin, les mains croisées, dormant sur une bière, que recouvre un riche drap funéraire et que soutiennent deux aigles d'une tournure superbe. Derrière la statue se développe une paroi formée de trois compartiments aux lignes aussi simples que nobles. En rejoignant le sommet des pilastres, nous trouvons un entablement d'une grande richesse (oves, palmettes, denticules, etc.), puis une lunette contenant, au centre, la Vierge et

1. Ces anges drapés, avec le bas du corps à peine indiqué, qui soutiennent en volant un médaillon, procèdent de modèles du quatorzième siècle (on les trouve également sur le tombeau de l'évêque Federighi par Luca della Robbia). On peut les rapprocher, soit de ceux du tabernacle d'Orcagna, à Or San Michele, soit de ceux de la façade de la cathédrale d'Orvieto.

l'Enfant Jésus, sur les côtés deux anges en adoration, avec une bordure de rais de cœur, d'oves, de guirlandes, de festons; enfin, couronnant le tout, deux génies nus tenant une couronne au centre de laquelle se dresse un lion couronné. Dessin, proportions, décor, tout est hors de pair.

Moins pur, moins classique, mais peut-être plus pittoresque et plus personnel, est le mausolée placé du côté opposé, celui de Charles Marsuppini, par Desiderio de Settignano. Ici le soubassement a pour ornement un vase de fleurs que des festons entourés de banderoles rattachent aux sphinx sculptés aux extrémités. De ce soubassement partent deux pilastres cannelés, peut-être un peu trapus, aux pieds desquels se tiennent deux génies nus, une main appuyée sur une targe, motif charmant dans sa naïveté et qui a fait la fortune du monument. Le sarcophage, d'une exécution incomparable, à griffes de lion et à rinceaux (ainsi beaucoup plus mouvementé que celui de Bruni), pose sur une base décorée de vases de fleurs. Quant à la statue, se montrant presque de face, et non pas de trois quarts, et pressant sur sa poitrine un respectable in-folio, elle est moins heureuse d'arrangement et heurte quelque peu les lignes de l'encadrement. Il en est de même des guirlandes si longues et si massives, en forme de boudins, qui partent d'un candélabre placé au sommet du fronton circulaire par lequel est couronné le mausolée, et qui retombent jusque vers le milieu des pilastres. On sent bien, à telles enseignes, que chez Desiderio le statuaire n'était pas doublé d'un architecte, comme il l'était chez Rossellino, et que le plaisir de faire briller son talent de modeleur l'emportait chez lui sur la recherche des belles lignes et du rythme.



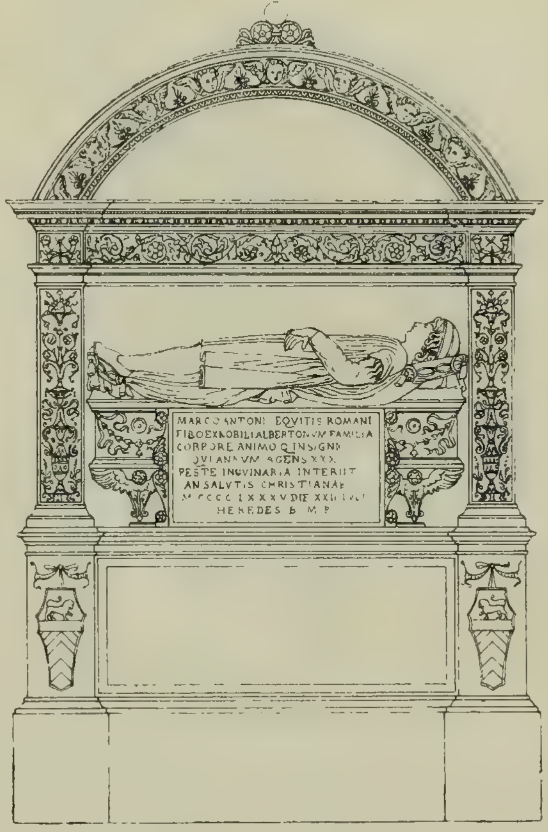
Tombeau de Roland de Médicis.
(Église de l'Annonciation à Florence.)

Les tombeaux calqués plus ou moins fidèlement sur celui de Bruni dépassent peut-être la centaine. A Florence, à Lucques, à Borgo San Sepolcro, d'un bout à l'autre de la Toscane, à Rome, à Bologne, à Venise, à Padoue, partout ce chef-d'œuvre a provoqué des imitations.

Les auteurs du *Cicerone* font honneur à Donatello et à son école d'un type de mausolée aussi simple que noble et dont le premier exemple est le tombeau d'Onofrio Strozzi († 1417), par Piero di Niccolò, dans l'église de la Trinité à Florence. Ce mausolée se compose d'une niche semi-circulaire, encadrée par une guirlande et contenant le sarcophage, aux côtés duquel se tiennent deux

« putti » avec l'écu du défunt. Plus bas, des plaques de marbre de couleur forment une sorte de soubassement. Comme monuments analogues, le *Cicerone* mentionne, à Florence, ceux de Giannozzo Pandolfino († 1456), à la Badia, par un imitateur de Desiderio; de Roland de Médicis, à l'Annunziata; de Neri Capponi (1457), à S. Spirito, par Simone di Niccolò de' Bardi; au dôme de Prato, de Filippo Inghirami (1480). A Rome, ce motif a été plus ou moins modifié dans le tombeau du jeune Albertini.

Le *Sepolcro in aria*[1], c'est-à-dire le sarcophage incrusté dans le mur au-dessus du sol, type favori du moyen âge, ne compte plus qu'un petit nombre de partisans. Giacomo della Quercia, novateur si hardi sur certains points, conservateur à outrance sur d'autres, le remit en honneur, dans le tombeau d'A. Galeazzo Bentivoglio, à San Giacomo Maggiore de Bologne. A Venise, cette disposition se rencontre dans les tombeaux des doges Antonio Venier et Michele Morosini, à SS. Giovanni e Paolo. Une niche ogivale avec des figures sculptées y surmonte le sarcophage; elle y supporte à son tour des statues qui donnent à l'ensemble un grand air de richesse, sinon un grand air d'élégance.



Tombeau de M. A. Albertini.
(Église Sainte-Marie du Peuple à Rome.)

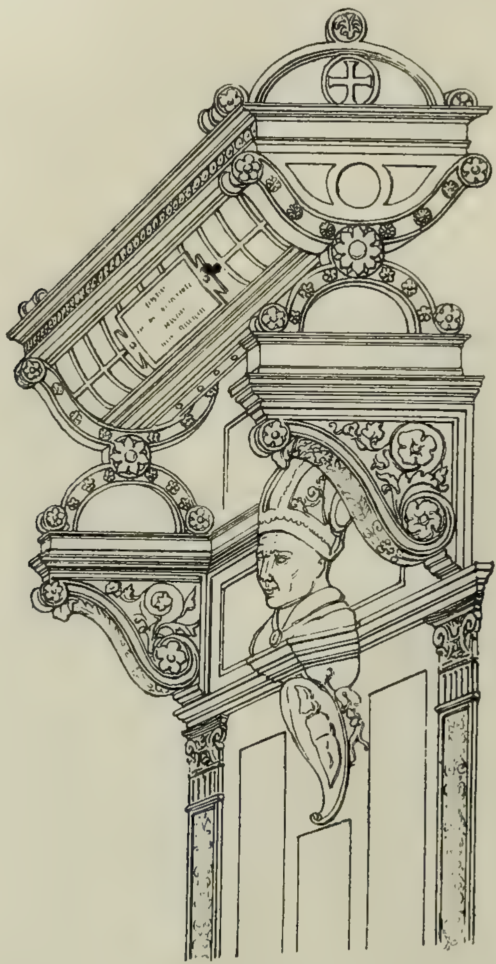
Une variante très ingénieuse du *Sepolcro in aria* nous est fournie par le tombeau de l'évêque Salutati, dû au ciseau de Mino de Fiesole (gravé page 426). Un autre tombeau du même genre, celui de la « Diva Isotta », au temple des Malatesta à Rimini, a pour supports des éléphants en place de consoles (gravés page 427).

Les sculpteurs du moyen âge, Arnolfo à Orvieto, les Cosmati à Rome, avaient mis en œuvre une idée aussi touchante que pittoresque : devant la statue du défunt ils aimaient à étendre deux rideaux glissant sur une tringle, et ces rideaux, deux anges debout aux extrémités les écartaient comme pour montrer une dernière fois à ses amis celui qui n'était plus, ou les fermaient comme pour dire que le dernier acte du drame était joué. Le quinzième siècle, préoccupé avant tout de la correction des lignes et de l'harmonie de l'ensemble, ne garda de cette disposition, avantageuse entre toutes, que stricte-

1. Expression de Sansovino, citée par Burckhardt : *Geschichte der Renaissance in Italien*, p. 269.

ment ce qu'il fallait pour les besoins de la décoration : les rideaux devinrent un ciel de lit, noué au sommet, et s'écartant sur les côtés pour encadrer le monument entier : c'est dire que l'idée primitive perdit sa poésie et sa saveur.

Donatello et Michelozzo firent usage les premiers, si je ne me trompe, de cet arrangement dans le mausolée de l'ex-pape Jean XXIII, au Baptistère de Florence, en le combinant avec des niches et avec des consoles supportant le sarcophage, comme dans le *Sepolcro in aria*. Ils provoquèrent d'innombrables imitations, dont les principales sont indiquées ci-dessous en note[1].



Tombeau de l'évêque Salutati, par Mino.
(Cathédrale de Fiesole.)

Dans le mausolée du cardinal Brancacci, à Naples, les deux collaborateurs reprirent le thème primordial d'Arnolfo et des Cosmates, mais en le dénaturant par un changement maladroit : les rideaux que soulèvent les deux anges y sont tellement courts, qu'ils n'arrivent même pas au niveau du visage du défunt. Et cependant quelle tournure, rien que le choix de ce motif, tout mutilé qu'il est, ne donne-t-il pas à l'ensemble du monument!

A cette époque d'imitation, les initiateurs sont plus rares que jamais dans l'architecture et la sculpture. On est effrayé et humilié en découvrant le nombre prodigieux d'artistes qui ont vécu rien que sur les idées de Donatello. Cet homme de génie, qui avait imaginé de donner pour cadre à ses tombeaux des tentures disposées en forme de ciel de lit, dota l'architecture funéraire de plusieurs autres inventions, appelées à une fortune non moins brillante. Le premier

1. FLORENCE. S. Miniato, tombeau du cardinal de Portugal, par A. Rossellino. A S. Maria Novella, dans le tombeau de la Beata Villana, B. Rossellino a trouvé le moyen de concilier le ciel de lit avec les anges qui tiennent les coins de la tenture.

PISTOIA. S. Domenico, monument de F. Lazzeri par B. Rossellino.

ROME. Église de la Minerve, tombeau du cardinal D. Capranica; les rideaux y sont figurés sur la paroi du fond, derrière la statue.

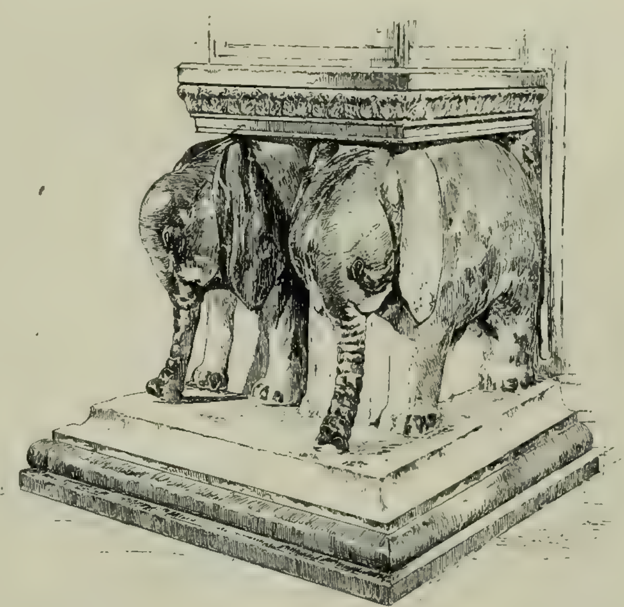
FORLI. S. Girolamo, tombeau de Barbe Manfredi. Le rideau est réduit à une simple draperie recouvrant la paroi derrière la statue.

RIMINI. S. Francesco, chapelle de S. Sigismond. Ciel de lit avec des anges qui en soulèvent les côtés.

VENISE. SS. Giovanni e Paolo, tombeaux du doge Malipieri et du doge Tommaso Mocenigo (gravé ci-dessus, p. 167), ce dernier par Pietro de Florence et Giovanni de Fiesole; — Frari,

il pratiqua des niches dans le soubassement de ses mausolées et garnit ces niches de statuettes, rompant ainsi le développement des lignes de l'architecture. Peut-être s'inspira-t-il, dans cet arrangement, de l'exemple de nos sculpteurs français, qui aimaient à incruster des figurines à la base ou dans les flancs de leurs monuments funéraires, — il suffit de rappeler le tombeau de Philippe le Hardi par Claux Sluter, au musée de Dijon. En tout cas, si le mérite absolu de l'invention ne revient pas à Donatello, le sculpteur florentin a, le premier en Italie, prêté à cette innovation l'appui de son autorité.

Le mausolée, avec des niches, soit dans le soubassement, soit sur les côtés, et des statuettes (principalement des figures allégoriques, telles que les *Vertus théologales*, les *Vertus cardinales*, les *Arts*, les *Sciences*, etc.) trouva surtout faveur à Rome, à Padoue, à Venise.



Éléphants employés comme supports.
(Église Saint-François à Rimini.)

Ne nous séparons pas de Donatello sans signaler une autre de ses inventions : je veux dire les génies assis qui supportent le cartouche avec l'inscription funéraire, à la place des génies voltigeants, qu'on trouve dans la majorité des autres tombeaux. Ces figures, d'une grâce et d'une beauté inimitables, font leur apparition sur les tombeaux de Jean de Médicis le Vieux (gravé page 429) et du pape Jean XXIII. Elles passèrent de là dans le tombeau de G. Tebaldi († 1466) à la Minerve, dans ceux de Barbe Manfredi à Forli, et de Gattamelata au Santo de Padoue.

Il arrive fréquemment que la face des sarcophages a pour ornement des génies ou des anges tenant, comme chez les anciens, un cartouche sur lequel sont inscrits le nom et les titres du défunt. Chez Donatello, on l'a vu, ces génies, représentés tout nus, sont assis sur le sol; chez d'autres sculpteurs, par exemple chez Bernard Rossellino et chez Ghiberti, dans la châsse de saint Zanobi, ils voltigent; parfois, comme dans le mausolée du marquis Hugues, par Mino de Fiesole (gravé page 105), ils courent l'un vers l'autre avec une précipitation que rien ne justifie.

tombeau du doge Foscari, avec deux personnages armés tenant les bords du ciel de lit, réminiscence des anges du moyen âge. Un motif analogue se remarque au tombeau de Sarego, à Vérone.

VÉRONE. S. Fermo, tombeau de Brenzoni, par le Rosso.

BERGAME. Tombeau de la fille du Colleone : les rideaux y sont littéralement atrophiés.

Desiderio de Settignano rompit avec cette donnée et, au lieu de figurer ses génies en bas-relief sur la face du sarcophage, il en fit des statues et les plaça debout aux côtés du monument, disposition dont Mino de Fiesole s'est inspiré dans le mausolée ci-dessus mentionné, où il a cherché à combiner les génies en bas-relief avec les génies en ronde-bosse.

Il nous resterait à étudier les dalles tombales; mais, comme elles ne relèvent à aucun titre de l'architecture, nous nous occuperons des plus marquantes d'entre elles dans la notice consacrée aux sculpteurs qui les ont modelées ou ciselées, nous bornant ici à mentionner les dalles de Giovanni Crivelli et de l'évêque Pecci, par Donatello (église de l'Aracœli à Rome, cathédrale de Sienne).

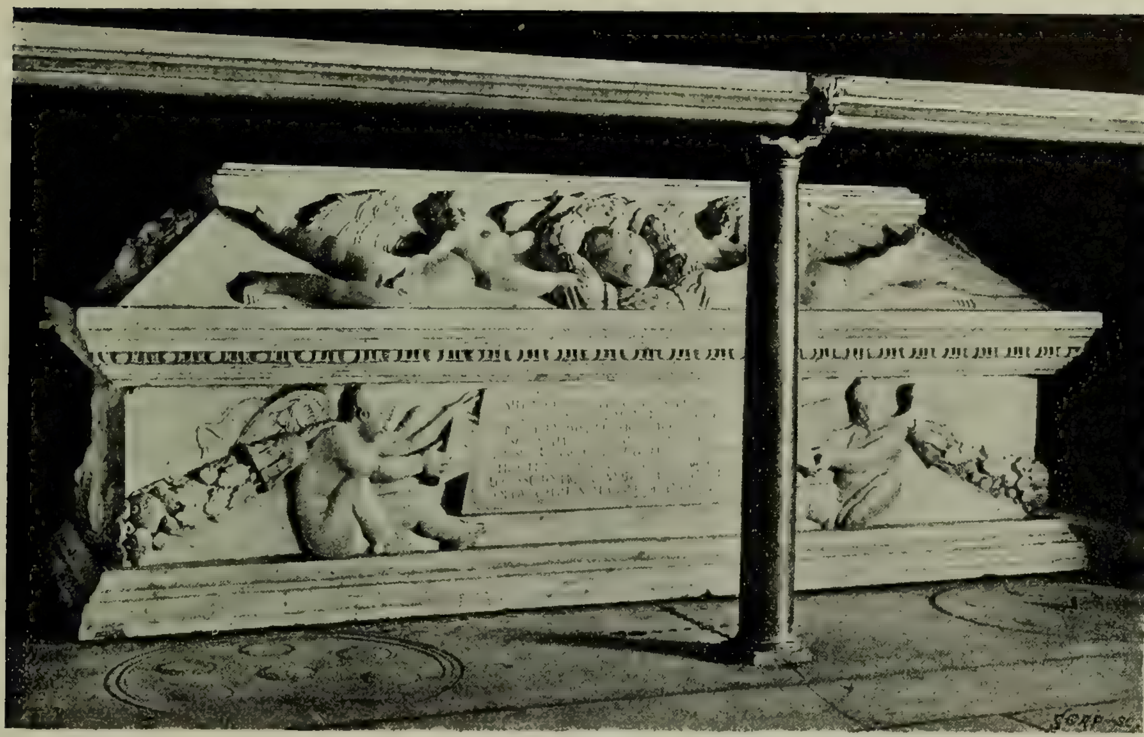
Les stèles et les cippes, plus simples, deviendront surtout fréquents à partir de la fin du quinzième siècle.

Parmi les éléments qui interviennent dans les mausolées, il faut également mentionner les CARIATIDES, quelque limité que soit encore leur rôle. Quoique leurs prédécesseurs du quatorzième siècle eussent essayé d'en tirer parti (entre autres dans le mausolée véritablement grotesque des Pazzi, sculpté par Agostino et Agnolo de Sienne pour l'église Santa Croce de Florence), les architectes et sculpteurs du quinzième siècle, ou ignorèrent ou méconnurent ce facteur si important de la sculpture décorative. Seuls Donatello et Michelozzo en firent un usage rationnel dans le mausolée du cardinal Brancacci, à Naples : ils y placèrent le sarcophage sur les épaules de trois femmes se tenant debout. Le sculpteur Andrea de Florence imita leur exemple dans le tombeau de F. Sanseverino (église S. Giovanni a Carbonara à Naples). On peut citer comme un spécimen achevé de mauvais goût les cariatides assises du tombeau du Colleone à Bergame (gravé page 193), et les cariatides pliées en deux du tombeau du doge J. Marcello († 1484) aux Frari de Venise.

Rien de plus rare pendant les deux premiers tiers du siècle que la construction d'HÔTELS DE VILLE, de palais de la Seigneurie, ou autres lieux de réunion destinés aux membres du gouvernement. Puis tout à coup, après 1475, un véritable feu d'artifice; les sanctuaires de la vie municipale naissent comme sous le coup de baguette d'une fée : 1476, le palais « della Ragione » ou « del Consiglio » à Vérone; 1483, la partie du palais ducal de Venise qui donne sur la cour; 1485, le palais du Podestat de Bologne; 1486, le palais communal de Jesi; 1508, le palais de Brescia, etc.

On s'étonne également à bon droit de ne pas trouver un plus grand nombre de lieux de réunion ouverts, dans le genre de la « Loggia dei Lanzi » ou de la « Loggia di San Paolo » à Florence, ou du « Foro dei Mercanti » à Bologne. Ne semble-t-il pas que ces portiques, rappelant les habitudes des

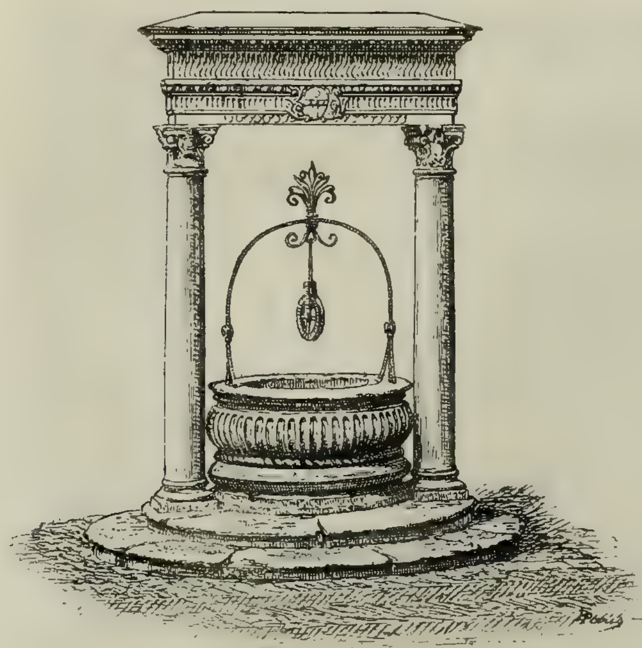
Romains d'autrefois, eussent dû regagner leur faveur auprès des pseudo-Romains du quinzième siècle! Malgré tant de chances de réhabilitation, nous ne pouvons citer comme offrant quelque intérêt que le « Casino dei Nobili » ou « Loggia degli Uffiziali (1417) », encore gothique, et la « Loggia del Papa (1460) », tous deux à Sienne. Ces sortes d'édifices abondent par contre dans les peintures, autant vaudrait dire sur le papier; nous en trouvons à un ou à deux étages, ouverts de toutes parts, dans les fresques de Benozzo Gozzoli et de Pinturicchio (*Mort de saint Bernardin*, église de l'Aracœli à Rome, etc.).



Tombeau de Jean de Médicis, par Donatello.
(Sacristie de l'église Saint-Laurent a Florence.

La Renaissance, comme si elle avait pressenti quelles épreuves cruelles arrêteraient bientôt son essor, aimait à jouir vite : chaque génération avait la prétention de mener à fin ce qu'elle avait commencé, au lieu de se consacrer, comme le moyen âge, à de vastes travaux anonymes exigeant, pour leur réalisation, un siècle ou deux. D'autre part, il ne faut pas nous dissimuler que nous avons affaire à une époque délicate plutôt que robuste, n'ayant pas la force musculaire nécessaire pour réaliser quelque entreprise cyclopéenne : de là vient qu'elle procède quelque peu par à-coups, dans des moments d'excitation fébrile, et qu'en dehors d'églises ou de palais d'une exécution facile, elle nous a laissé tant d'amorces et tant de tronçons. Prenons ces grandes constructions d'utilité publique dans lesquelles les anciens Romains s'étaient immortalisés : les viaducs, les aqueducs, les ponts; le quinzième siècle s'est borné à réparer, à raccommoder, sans se sentir la force de créer. C'est ce que firent à Rome, pour les aqueducs, les papes Nicolas V, Paul II et Sixte IV; tout au

plus ce dernier entreprit-il la reconstruction du « Pons Quinti », travail qui n'avait rien d'insolite et qui fut terminé au bout de deux ans (1473-1475). Eh bien, cet effort parut tellement gigantesque aux contemporains, que le poète Aurelio Brandolini le place, dans de fort méchants vers, au-dessus des travaux de Xerxès sur l'Hellespont et au-dessus du pont de Baies. D'après Vasari, le pape Nicolas V aurait médité d'établir sur le pont Saint-Ange une galerie couverte; mais il en fut de ce projet comme de tant d'autres nourris par ce bâtisseur insigne : il avait peut-être à peine reçu un commencement d'exécution lorsque Nicolas V mourut.



Fontaine de la place de Pienza.

En parlant des grands travaux d'édilité, il faut bien se garder d'oublier les portes monumentales donnant accès dans une cité ou servant à marquer l'entrée de quelque grande voie de communication. De ce nombre sont, à Pérouse, la porte Saint-Pierre, construite en 1473 par Agostino di Duccio et Polidoro di Stefano, d'une simplicité déjà toute classique, avec le corps principal en retraite, les deux ailes accentuées par des pilastres, une baie rappelant celle de Saint-François de Rimini et une corniche composée de denticules et d'oves; à Rome, la Porte du Peuple, reconstruite sous le pape Sixte IV; à Naples, la « Porta Capuana ».

La Fontaine de la Première Renaissance comprend trois variétés : la fontaine adossée au mur, dans le genre de la fontaine Gaja, sculptée à Sienne par Jacopo della Quercia, et de la fontaine Trevi à Rome, restaurée sous les papes Nicolas V et Sixte IV; la fontaine à margelle, dans laquelle on puise l'eau au moyen d'un seau attaché à une corde (exemples : la fontaine de Pienza, avec la date 1462; celles des cloîtres florentins ou romains, celles de Venise, où la margelle affecte d'ordinaire la forme d'un chapiteau[1]), enfin le jet d'eau. Dans cette dernière catégorie rentrent la fontaine du palais Pazzi, sculptée par Donatello, aujourd'hui au musée national de Florence, celle de la villa de Castello attribuée à Antonio Rossellino, puis les fontaines (détruites) de la place de Saint-Pierre à Rome, exécutées sous le pape Alexandre VI. Parfois l'eau s'échappait d'ouvertures pratiquées dans les statues qui couronnaient ce dernier genre de

1. Une collection de ces fontaines vénitiennes est gravée dans l'ouvrage de M. Yriarte : *Venise*, p. 100-101.



La Porte Saint-Pierre a Pérouse

fontaines; telle était la destination du célèbre *Enfant au dauphin*, sculpté par Verrocchio pour la ville de Careggi, aujourd'hui dans la cour du Palais Vieux de Florence, ou encore d'une statuette d'enfant dans l'attitude du Mannekenpis de Bruxelles, statuette appartenant à l'école de Donatello et récemment acquise par le Louvre (une réplique se trouve au musée de Douai).

On peut affirmer que, sans connaître des aménagements de jets d'eau aussi grandioses que ceux de Versailles, de Saint-Cloud, de Caserte, les amateurs italiens se plaisaient dès lors dans les raffinements les plus ingénieux.

Le Palais Vieux de Florence a plus ou moins inspiré la plupart des PALAIS de la Renaissance. Essayons de définir, et rien n'est plus facile, le principe suivi par son architecte, Arnolfo di Cambio : plus les pleins seront considérables, plus l'attention se portera sur les ouvertures, c'est-à-dire sur les fenêtres; aussi, sur un fond uni d'une telle étendue, n'importe quelle solution de continuité s'imposera-t-elle à l'attention. Tel est notamment le secret de l'effet que produit le palais Strozzi. Bramante, au palais de la Chancellerie et au palais Giraud, a également donné une importance énorme aux pleins comparés aux ouvertures, et ce principe se retrouve au palais Farnèse, avec la hauteur énorme des murs au-dessus des fenêtres de chaque étage.

On ne saurait nier que dans cette société polie et raffinée, avec ses préoccupations de plaisir et d'élégance, le palais florentin de Brunellesco, de Michelozzo et de Benedetto da Majano, ne soit une contradiction et comme un anachronisme. Combien certains palais vénitiens contemporains, bien que construits en style gothique, la Ca d'Oro entre autres, ne paraissent-ils pas plus légers et plus véritablement modernes!

Quant aux mâchecoulis, qui continuent à figurer sur un certain nombre de constructions civiles (je ne parle naturellement pas des châteaux forts proprement dits, tels que ceux de Ferrare, de Rimini ou de Milan), on ne les conserve plus qu'à titre d'ornement. Dans cette catégorie rentrent les villas des Médicis aux environs de Florence et le palais de Saint-Marc à Rome.

Une école rivale, qui a pour chef Alberti, cherche au contraire à mettre le plus de lumière possible sur la façade des palais au moyen de jours nombreux et de pilastres rompant la monotonie de l'appareil. Elle se persuade que moins l'édifice a de fenêtres, plus il sera sévère et imposant; plus il en aura, plus il sera aimable et riant.

Dans les deux camps d'ailleurs, même horreur pour les effets violents et pour le relief. Alberti aussi bien que Brunellesco n'admet que les façades calmes, reposées, tour à tour élégantes ou fières, jamais mouvementées. Les uns et les autres en arrivent à ne plus modeler qu'avec les blocs plus ou moins épais de l'*opus rusticum* (Benedetto da Majano, au palais Strozzi, a poussé cet art jusqu'à la virtuosité), ou avec des pilastres à peine apparents.

En résumé, peu de mouvement et peu de couleur, un art tout en nuances, une symphonie pastorale, tel est le palais florentin.

Sur la façade des palais aussi bien que sur celle des églises, on évite les saillies. Plus de tourelles à encorbellements, sauf peut-être au palais d'Urbin. Les pignons à redans, appelés à une si grande vogue dans la Renaissance allemande et flamande, sont inconnus aux Italiens du quinzième siècle. Les balcons eux-mêmes n'apparaissent que dans l'Italie du Nord : à Bologne, sur le « Palazzo dell' Arte degli Stracciaiuoli », attribué à Francesco Francia; à Ferrare, au centre du palais Roverella et à l'angle du palais des Diamants; à Venise, sur les palais Corner-Spinelli et Vendramin-Calergi; à Brescia, sur la Prison.

Si pendant cette première période le palais offre à l'extérieur la configuration d'un cube gigantesque, avec le moins de saillie possible, sans alternances de pleins et de reliefs, sans colonnes, sans niches, le plus souvent même sans balcons, sans frontons, sans tourelles, sans pignons, il sacrifie à l'élégance dans le CORTILE (l'*atrium* des anciens), entouré de portiques à colonnes, au-dessus desquels s'élèvent des galeries, d'ordinaire ouvertes et richement décorées, avec une loge à l'étage supérieur[1]. Ce contraste frappe plus que partout ailleurs au palais de Saint-Marc ou palais de Venise à Rome (construit dans la seconde moitié du quinzième siècle) : les portiques du cortile, imités du Colisée, y respirent déjà l'élégance de l'architecture classique, tandis qu'à l'extérieur des mâchecoulis règnent tout le long de la façade. Au palais des Médicis, le cortile était orné de huit médaillons sculptés par Donatello, et de festons en sgraffite, retrouvés de nos jours seulement sous le badigeon, peut-être aussi de bustes en stuc.

Quant aux appartements, tous de plain-pied, ils avaient soit des poutrelles apparentes (palais de Saint-Marc à Rome), soit des soffites peints ou dorés, des lambris en bois de cyprès, qui alternaient avec des parois recouvertes de tapisseries.

Ce que nous savons des habitudes de la Renaissance nous autorise à affirmer que d'un bout à l'autre des palais régnaient non seulement le luxe, mais encore un confort et une propreté exemplaires. Cette époque avait une santé trop robuste, elle acceptait trop courageusement l'existence telle qu'elle était, pour connaître les étranges pudeurs du siècle de Louis XIV et ce besoin d'abstraction qui donnèrent à la vie de nos ancêtres le tour le plus conventionnel, le plus pédant et le plus faux qui se soit jamais vu.

Les Italiens du quinzième siècle paraissent avoir été plus frileux que leur descendants du dix-neuvième siècle : du moins ils mettaient en évidence dans

1. Aujourd'hui encore, « dans la belle saison, les Florentins, qui font leurs délices de ces belles cours, ont l'habitude de les couvrir de bannes, pour se garantir des trop grandes chaleurs : aussi rien n'est plus frais et plus agréable que leur aspect, qui étonne tous les étrangers ». (Grandjean de Montigny et Famin, *Architecture toscane;* 1815, p. 17.)

leurs appartements toutes les ressources du chauffage, aujourd'hui si négligées dans la Péninsule. Une cheminée monumentale devint l'ornement obligé et souvent l'ornement principal de toutes les salles de réception : celles du palais d'Urbin, avec leurs frises d'enfants dansants, leurs arabesques, leurs grotesques, peuvent passer pour le modèle du genre.

Il est à croire qu'un attirail très varié de landiers, de pincettes, de tisonniers, de pelles, probablement aussi de chaufferettes, de braseros, en fer forgé ou en bronze, complétait cette partie si importante de l'installation domestique.

Un des plus curieux parmi ces ustensiles, c'était le soufflet à vapeur — parfois en forme de tête humaine — imaginé ou du moins décrit pour la première fois par Filarete. M. Courajod a été assez heureux pour retrouver, au musée Correr à Venise, un buste de nègre, travaillé par le procédé du repoussé et de tout point conforme à la description de Filarete, peut-être même exécuté par cet artiste [1].

La plupart des palais de la Première Renaissance étant situés à l'intérieur de villes, les architectes, préoccupés avant tout de leur assurer un aspect monumental, fondirent dans la masse même de l'édifice les communs, qui ne purent se développer librement que dans les maisons de campagne.

Je ne saurais donner une idée plus claire ni plus complète des palais tels que les rêvait le Mécène du quinzième siècle, qu'en analysant la description du palais de Pienza (voy. la gravure de la page 93), rédigée par son fondateur, le pape Pie II.

La façade, tournée au nord, contenait une porte haute et magnifique; le côté qui regarde l'orient avait deux portes, disposées de manière à sauvegarder les droits de la symétrie, l'une murée, l'autre ouverte pour l'usage quotidien. Il en fut de même du côté occidental. La façade postérieure, tournée vers le midi et le Mont Amiata, fut ornée de trois étages de portiques (de loges) : le plus bas, servant de promenoir, de plain-pied avec le jardin; le second, au plafond décoré de peintures, formant une galerie où l'on pouvait se tenir même en hiver; le troisième étage ayant la même destination que le second, quoique le plafond fût moins richement orné.

La grande préoccupation du fondateur fut d'isoler son palais de toutes parts et de lui assurer un éclairage aussi abondant que possible, au moyen de fenêtres, donnant non seulement sur l'extérieur, mais aussi sur la cour. Il fit percer le rez-de-chaussée de fenêtres carrées, garnies de barreaux de fer. Au-dessus s'étendaient deux étages comprenant chacun vingt-trois fenêtres, assez larges pour que trois hommes pussent s'y tenir de front. Un attique couronnait le tout.

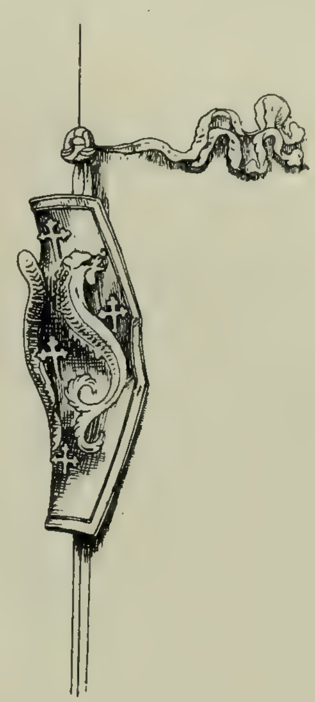
Les targes placées aux angles du palais et entre les fenêtres, de distance en distance, étaient enrichies d'or, d'argent et de couleurs. Elles avaient pour pendant

1. *Gazette archéologique*, 1887, p. 288-290 et pl. XXXIX.

des anneaux de fer et des « instrumenta » destinés à recevoir des torches, parfois aussi des drapeaux.

Les canaux de la toiture étaient disposés de telle façon qu'une partie des eaux se déversât en dehors, et que le reste allât gagner trois citernes, dont deux placées dans la cour du palais, et la troisième dans le coin du jardin. On remarquait en outre vingt-trois cheminées, enrichies de couleurs variées, destinées à être vues de loin.

En pénétrant à l'intérieur par la porte d'honneur, on se trouvait dans un péristyle carré, le *cortile*, sur lequel donnaient des *triclinia*, quelques-uns pour l'hiver, d'autres pour l'été, d'autres encore pour la saison moyenne, et des *cubicula*, dignes — c'est Pie II qui nous l'affirme — de recevoir des monarques. Au-dessous s'étendaient des caves pour le vin, pour l'huile et pour d'autres provisions.



Targe placée à l'angle d'un palais. (Palais des Pazzi à Florence.)

A droite dans le cortile, un escalier droit, formé de deux sections, dont la seconde était en retour sur la première, conduisait aux appartements supérieurs. Il comprenait environ quarante marches, fort douces à monter, (Pie II les qualifie de « clementes »), hautes chacune d'un pied, larges de deux, longues de neuf. Arrivé au premier étage, on rencontrait un vaste corridor, régnant sur trois côtés du palais et éclairé sur la cour au moyen de fenêtres divisées en quatre par des meneaux formant une croix. Le plafond de ces corridors était orné de peintures.

Le premier étage contenait de nombreux appartements, parmi lesquels une salle large de soixante-douze pieds et d'un tiers plus longue, percée de six portes. Le second étage, destiné à servir d'habitation au pape, contenait, outre de nombreux *cubicula*, un oratoire, et un *cœnaculum* d'été, salle gigantesque éclairée par six fenêtres, dont quatre donnaient sur la façade, deux sur la place de l'église. Le troisième étage était moins riche. Toutes les pièces d'un même étage étaient de plain-pied.

Partout une installation des plus confortables : chaque chambre à coucher avait une cheminée ou les autres accessoires nécessaires. Celle du pape se distinguait par ses parois garnies de sapin. Des pierres polies servaient de pavement ; des peintures et des dorures ornaient les plafonds, sauf à l'étage supérieur.

Les cuisines se trouvaient, non point dans le palais, mais dans un édifice spécial, à trois étages, construit à côté de la citerne du jardin et communiquant avec chacun des étages du portique.

Ce jardin fut l'objet de soins assidus : il s'étendait jusqu'aux remparts de Pienza et offrait exactement la même superficie que le palais lui-même. Des tra-

vaux de terrassement considérables en firent un véritable jardin suspendu, dans les fondations duquel on établit des écuries pour cent chevaux. Telle était la régularité de ce magnifique ensemble que, de la porte d'honneur, le regard pouvait plonger, à travers la porte qui lui faisait face, jusqu'aux confins du jardin.

Une des gloires du quinzième siècle, ce sont ses grands ÉTABLISSEMENTS HOSPITALIERS. L'hospice du Saint-Esprit à Rome, construit, aménagé et décoré avec une rare magnificence par le pape Sixte IV[1], l'hospice de Fabriano[2], le « Spedale degli Innocenti » (hospice des Enfants trouvés), construit par Brunellesco à Florence[3], et surtout le grand Hôpital et le Lazaret de Milan, peuvent affronter la comparaison avec les établissements similaires les plus grandioses des temps modernes. Rien ne se saurait imaginer de plus léger ni de plus riche que ces constructions, dans lesquelles les architectes semblent s'être proposé pour but principal de prodiguer l'air et la lumière. Deux étages de salles seulement — le rez-de-chaussée et le premier, — de vastes promenoirs, aux arcades ouvertes, dont le modèle le plus parfait eût été la loge des « Innocenti » de Brunellesco, sans les modifications introduites par son interprète, des cours intérieures, des jardins, puis, pour voiler l'horreur de ces asiles de la douleur, une profusion d'ornements à se croire dans un palais.

Le culte des livres était assez développé dès lors pour donner naissance à des édifices spéciaux destinés à servir de BIBLIOTHÈQUES. Cosme de Médicis fit construire en 1433 la bibliothèque de San Giorgio Maggiore à Venise, et un peu plus tard la bibliothèque de Saint-Marc à Florence, toutes deux élevées sur les plans de Michelozzo; la dernière, qui est restée intacte, se compose d'une longue salle, divisée en trois nefs par deux rangées de colonnes supportant des arcs. La lumière y pénètre par les bas côtés.

Matteo Nuti construisit à Césène, en 1452, pour Malatesta Novello, une belle bibliothèque, qui existe encore avec son arrangement primitif : c'est une salle partagée par des colonnes en trois nefs de hauteur égale[4]. Les bibliothèques, on le voit par ces deux exemples, étaient, aux yeux des quattrocentistes, des églises en miniature. Il en fut ainsi encore de la fameuse *Libreria* construite par les Piccolomini à côté du dôme de Sienne.

A Rome enfin, Sixte IV installa, dans la partie du palais apostolique qui sert aujourd'hui de garde-meuble (la « Floreria apostolica »), une bibliothèque qui obtint une notoriété européenne. Voici comment ce pape magnifique enten-

1. Publié par Letarouilly : *Édifices de Rome moderne*, pl. 260 (?) et suiv.

2. Publié par d'Agincourt : *Architecture*, pl. LXXII.

3. Sur les hospices et maisons de charité de Florence, voy. l'ouvrage du comte Passerini : *Storia degli Stabilimenti di beneficenza della citta di Firenze*. Florence, Lemonnier, 1853, in-8°.

4. Gravée dans l'ouvrage de d'Agincourt (*Architecture*, pl. LXXII, n° 16) et dans le *Rimini* de M. Yriarte, p. 304-306.

dait la distribution et la décoration d'un sanctuaire de l'étude : Une salle publique, ornée du portrait du pape et des portraits de docteurs, la salle grecque, et en troisième lieu une salle renfermant les manuscrits ornés d'or et couverts en soie. La première salle contenait 9 rayons à gauche et 7 à droite; la salle grecque, 8 rayons; la salle secrète, 6 rayons; la salle pontificale, 12 rayons, non compris les armoires proprement dites, les « capsæ », renfermant les Régestes[1]. L'admirable fresque de Melozzo da Forli, et ce que l'on sait des fresques de Ghirlandajo, grâce au fragment retrouvé par M. Schmarsow, nous disent avec quel luxe Sixte IV avait fait décorer sa création favorite. Les casiers étaient artistement sculptés, les boiseries et les portes ornées de marqueteries; l'or recouvrait les rosaces, l'anneau et le heurtoir exécutés par maître André de Milan pour la porte principale. Des vitraux de couleur complétaient cet ensemble éblouissant.

En matière d'hommages à rendre à la nature et de plaisirs champêtres, aucun raffinement n'était inconnu à la société du quinzième siècle, aucune dépense ne l'effrayait. Elle imagina tout ensemble le PAVILLON MONUMENTAL, destiné à prendre place à l'extrémité d'un jardin, tel que le Belvédère du Vatican, construit sous le pape Innocent VIII, la VILLA, sur laquelle nous reviendrons tout à l'heure, et le RENDEZ-VOUS DE CHASSE (à peu près ce que devait être, au siècle suivant, la maison dite de François Ier à Moret), dont le modèle le plus intéressant fut le petit château de la Magliana, près de Rome, commencé par le même Innocent VIII, décoré par ses successeurs Jules II et Léon X.

Parlons d'abord du JARDIN. Dès lors on le considérait comme l'ornement obligé de tout palais digne de ce nom[2]. Le Vatican avait le sien, enrichi sous le pape Nicolas V († 1455) de toutes sortes de plantes et de fruits, arrosé d'eaux vives amenées des collines voisines par des conduits souterrains. Celui du palais de Pienza, établi par le pape Pie II (voy. page 435), égalait en étendue le palais même; celui des Médicis, ou jardin de Saint-Marc, était surtout remarquable par les statues antiques qui l'ornaient : il servit de musée, un demi-siècle durant, à la jeunesse artiste de Florence; celui de la ville de Careggi contenait une collection botanique d'une grande richesse; quant aux *Orti Oricellari*, ou jardin des Ruccellai, également à Florence, ils n'acquirent leur célébrité qu'au siècle suivant : nous aurons l'occasion d'en reparler. Des grottes, des jets d'eau, des statues, des serres, des volières, alternaient d'ordinaire avec les plates-bandes et les allées. La villa de Poggio Reale, près de Naples (voy. page 119), contenait des jardins d'agrément en même temps que des jardins de rapport,

1. Voy. Albertini, *Opusculum de Mirabilibus urbis Romæ*, édit. Schmarsow, p. 34. Heilbronn, Henninger, 1886. — E. Müntz et P. Fabre, *la Bibliothèque du Vatican au quinzième siècle*, p. 142. Paris, Thorin, 1887. — *Les Arts à la Cour des Papes*, t. III, p. 119-120. — Sur l'installation de la bibliothèque d'Urbin, voy. Schmarsow, *Melozzo da Forli*, p. 81 et suiv.

2. Voy. Burckhardt, *Geschichte der Renaissance*, p. 237 et suiv.

des parterres de fleurs, des volières, un potager, un verger, un parc, voire des pâturages pour les bestiaux. Un des compagnons du roi Charles VIII pendant l'expédition de 1494-1495, son poète officiel André de la Vigne, nous a laissé de cette merveille, dans le *Vergier d'honneur*, une description aussi baroque comme poésie que curieuse comme renseignements[1].

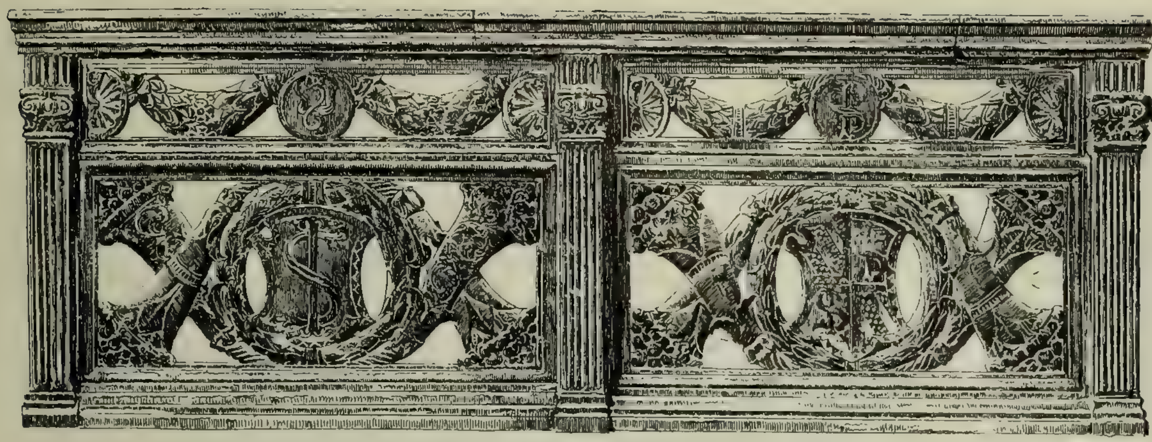
Dès le quinzième siècle, surtout à Florence, il n'est pas de citoyen riche qui ne se croie tenu d'entretenir une ou plusieurs maisons de campagne. Les villas des Médicis situées au milieu de collines riantes, Careggi, la Petraja, Poggio a Cajano, Cafaggiuolo, sont devenues aussi célèbres par l'élégance de leur aménagement que par le séjour d'une foule d'hommes illustres. Malheureusement, les générations suivantes les bouleversèrent de fond en comble, et il faudrait nous livrer à un travail de restitution offrant bien des chances d'incertitude pour donner une idée de leur arrangement primitif. A Careggi, bâti et décoré par Cosme l'Ancien, le jeune Galéas-Marie Sforza louait, dès 1459, « il degno edificio de la casa », le nombre et la magnificence des salles, des chambres, des cuisines, le soin avec lequel étaient entretenus les jardins.

Pour terminer cette rapide esquisse de l'histoire de l'architecture pendant les trois premiers quarts du quinzième siècle, en d'autres termes avant l'avènement de Bramante, il nous resterait à étudier ce que Burckhardt a si bien appelé les décors temporaires, les arcs de triomphe improvisés, les scènes théâtrales, les feux d'artifice, les salles de banquets et les salles de fêtes. Mais ces créations éphémères ont été trop bien analysées par l'éminent historien d'art pour qu'il ne nous suffise pas de renvoyer à ses deux ouvrages classiques, le *Cicerone* et l'*Histoire de la Renaissance en Italie*.

1. Reproduite dans *la Renaissance au temps de Charles VIII*, p. 435.



Chérubin attribué à Andrea della Robbia.
(Église de l'Assomption à Castello, près de Florence.)



Balustrade du temple des Malatesta. (Eglise Saint-François à Rimini.)

CHAPITRE III

L'ÉCOLE FLORENTINE ET BRUNELLESCO. — LA COUPOLE DU DÔME DE FLORENCE. — S. LORENZO, S. SPIRITO, LA CAPPELLA DEI PAZZI ET LA BADIA DE FIESOLE. — LES PALAIS DES PAZZI ET DES PITTI. — L'HOSPICE DES INNOCENTS. — GÉNIE ET INFLUENCE DE BRUNELLESCO. — MICHELOZZO MICHELOZZI. — LÉON-BAPTISTE ALBERTI. — BERNARD ROSSELLINO.

« In Toscana, dove è la Fontana delli Architettori. »

(LE DUC FRÉDÉRIC D'URBIN.)

Faire connaître les caractères généraux de l'architecture italienne pendant les trois premiers quarts du quinzième siècle, tel était l'objet des précédents chapitres. Il est temps d'étudier la biographie des principaux artistes qui ont attaché leur nom à cette révolution, ainsi que l'histoire des édifices élevés sur leurs plans : nous suivrons pour cela autant que possible l'ordre topographique.

Pris en gros, les monuments d'architecture du quinzième siècle peuvent se diviser en trois groupes : l'ÉCOLE FLORENTINE (Toscane, Ombrie, États de l'Église, royaume de Naples, etc.), l'ÉCOLE LOMBARDE (Milan, Pavie, Brescia, Bergame), l'ÉCOLE VÉNITIENNE.

Au point de vue technique, la première se signale par l'emploi de la pierre de taille, sous ses différentes variétés; la seconde, plus spécialement par celui de la brique, alternant parfois avec le marbre, et par les ornements en terre cuite, qui

font leur apparition à partir de Bologne et de Ferrare; la dernière enfin par le luxe des incrustations en marbres de couleur.

Au point de vue du style, l'École florentine personnifie la simplicité, la netteté et la noblesse, avec une tendance à une rigueur trop scientifique; l'École lombarde, la variété des combinaisons et la richesse de l'ornementation; quant à l'École vénitienne, elle s'efforce d'allier les éléments orientaux aux éléments antiques : de là cette lourdeur qui se produit toutes les fois que des formes ne sont pas entièrement assimilées. Les PURISTES, les FANTAISISTES et les COLORISTES, c'est ainsi que l'on pourrait définir les trois Écoles.

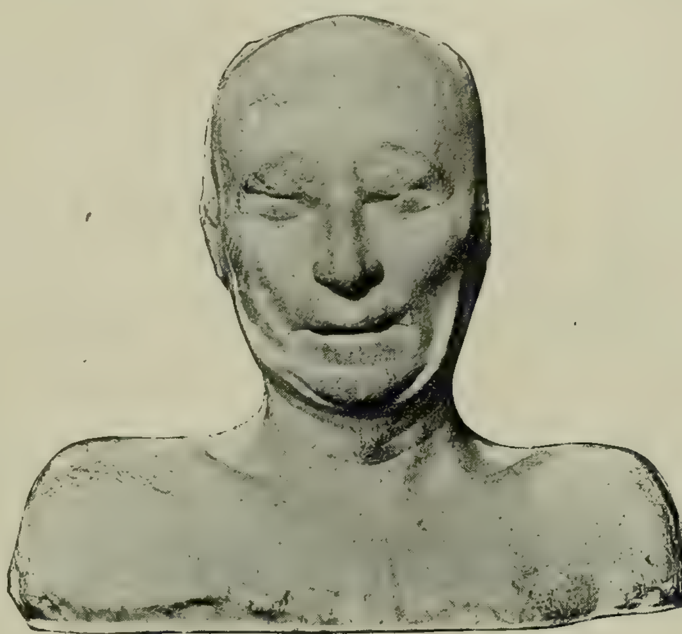
Nous commencerons, comme de droit, par la Toscane[1], triple berceau de l'architecture des Étrusques, de la Renaissance du onzième au douzième siècle, et de la Renaissance encore plus éclatante du quinzième siècle, par cette région privilégiée où, d'après l'ingénieuse observation de M. de Geymüller, la configuration même du sol et ces contrastes incessants entre les montagnes et la plaine secondent si puissamment l'œuvre de l'architecte. « Depuis un temps immémorial, ajoute le savant historien de l'architecture, ces promontoires sont couronnés de terrasses, de palais, de tours, de villas, disposés avec tant de noblesse, que l'on se demande si ces édifices ont été créés pour compléter l'œuvre de la nature, ou si celle-ci n'a pas créé ces paysages en vue précisément des fabriques que les hommes allaient y ajouter. »

Le champion le plus puissant de la Renaissance, le Christophe Colomb de l'architecture moderne, Filippo di ser Brunellesco ou dei Brunelleschi, naquit à Florence en 1377[2]. La nature, nous disent les biographes, l'avait fait petit et laid, comme Michel-Ange, mais lui avait donné en même temps, comme à

1. BIBL. : Famin et Grandjean de Montigny, *Architecture toscane ou Palais, Maisons et autres Édifices de la Toscane*. Paris, 1815, in-fol. — Gnauth et Fœrster, *Die Bauwerke der Renaissance in Toscana*. Vienne (n'a pas été continué). — Mazzanti et del Lungo, *Raccolta delle migliori Fabbriche antiche e moderne di Firenze*. Florence, G. Ferroni, 1876 et suiv. Texte par del Badia (planches excessivement froides). — Laspeyres, *die Kirchen der Renaissance in Mittel-Italien*. Berlin, Speemann, 1882. — De Geymüller, *die Architektur der Renaissance in Toscana*. Munich, Bruckmann, 1885 et suiv. (ouvrage de grand luxe, rédigé par un des savants qui connaissent le mieux l'architecture italienne de la Renaissance). On consultera en outre avec profit les excellents guides de MM. Cavallucci (*Nuova Guida di Firenze e contorni*. Florence, Lœscher, 1873) et Carocci (*I Dintorni di Firenze*. Florence, 1881); l'*Italie du Centre*, de M. Paul Joanne; Paris, Hachette, 1884, et les guides de Gsell-Fels.

2. BIBL. : La biographie de Brunellesco par son contemporain Antonio Manetti, publiée pour la première fois par Moreni (*Vita di Filippo di Ser Brunellesco*) à Florence, en 1812, a été rééditée en 1887 par M. C. Frey (*Sammlung ausgewæhlter Biographien Vasaris*, t. IV. Berlin, Hertz), par M. Holtzinger (*Filippo Brunellesco di Antonio di Tuccio Manetti*; Stuttgard, Kohlhammer), et par M. Milanesi (*Operette istoriche di Antonio Manetti*. Florence, Lemonnier). — Vasari. — Guasti, *la Cupola di Santa Maria del Fiore*. Florence, Barbera, 1857. — Le même, *Santa Maria del Fiore. La Costruzione della chiesa e del campanile*. Florence, 1887. — Dohme et Semper, dans *Kunst und Künstler*. Leipzig, 1878. — Schnaase, *Geschichte der bildenden Künste*, 2e édit., t. VIII, p. 564-590. — Nardini-Despotti-Mospignotti, *Filippo di Ser Brunellesco e la cupola del duomo di Firenze*. Livourne, 1885.

celui-ci, une intelligence supérieure, l'amour de la raillerie et une énergie à toute épreuve[1]. Son grand-père paternel ayant épousé une Brunelleschi fit donner à son fils le prénom de Brunellesco, sous lequel la famille fut bientôt désignée exclusivement. Brunellesco embrassa la carrière du notariat (d'où la particule de *Ser*, abréviation de *Messer*, qui passa dans la suite à l'architecte de la coupole du dôme florentin); il remplit en outre des fonctions diplomatiques assez délicates. C'était assurément un esprit fort clairvoyant, puisque, s'apercevant que son fils Philippe prenait plus de goût aux travaux mécaniques qu'à l'étude du droit ou de la médecine, sciences auxquelles il le destinait d'abord, il évita de contrarier sa vocation et le mit en apprentissage chez un orfèvre.



Masque funéraire de Brunellesco.
(Œuvre du dôme de Florence.)

L'adolescent ne tarda pas à acquérir une habileté fort grande dans le travail soit de la bijouterie, soit de l'orfèvrerie[2]. Il s'exerçait en même temps dans la mécanique, s'appliquant à construire des horloges et des machines de toute sorte. De même que Léonard de Vinci, il entrevit quelques-unes des conquêtes de la science moderne; en 1421, par exemple, il proposa au gouvernement florentin un bac d'un nouveau genre, pour passer plus facilement les matériaux les plus lourds d'une rive de l'Arno sur l'autre. La même année il inventa une sorte de treuil destiné à monter les pierres jusqu'à la coupole de la cathédrale. En 1432, construction d'une autre machine, appelée « il Badalone »; puis

1. Rappelons ici les belles pages que Michelet a consacrées à Brunellesco : « C'était, dit son biographe, un homme d'une volonté terrible, qui avait commencé par apprendre tous les arts au profit de l'art central qui trouve dans les mathématiques son harmonie et sa durée. Il avait l'âme de Dante, son universalité d'esprit, mais dominée et guidée par une autre Béatrix, la divine mélodie du nombre et du rythme visible. Par elle il échappa vainqueur à toutes les tentations, spécialement à la sculpture, dont l'attrait viril le retint d'abord. Perspective, mécanique, arts divers de l'ingénieur, voilà la route par laquelle il alla serrant toujours la poursuite de cette Uranie qui imite sur la terre la régularité du ciel et l'éternité des constructions de Dieu. » (*Histoire de France*, t. VII, p. 65.)

2. Un des ouvrages d'orfèvrerie de Brunellesco serait, d'après divers auteurs, parvenu jusqu'à nous : les chefs (et non les statues, comme il a été dit par erreur p. 71) en argent repoussé de deux *Prophètes*, au fameux retable de San Giacomo à Pistoia. Les têtes ne manquent pas d'expression, mais les draperies montrent encore le style conventionnel du quatorzième siècle (Dohme, p. 6).

invention de l'ingénieuse machine théâtrale de l'Annonciation, sur laquelle d'innombrables personnages vivants se mouvaient dans les airs.

Orfèvre accompli, architecte familiarisé dès lors avec toutes les connaissances nécessaires à son art, Brunellesco voulut s'essayer également dans la sculpture. Il s'était lié de bonne heure avec Donatello, quoique celui-ci comptât huit ou neuf années de moins que lui, et l'amitié de ces deux grands hommes, qui ne se démentit pas un instant, nous a valu, sinon quelques chefs-d'œuvre, du moins quelques ouvrages d'un vif intérêt. Lorsque s'ouvrit, en 1401, le fameux concours pour les portes du Baptistère, Brunellesco entra en lice, et sa maquette fut jugée la meilleure, avec celle de Ghiberti. Les juges lui offrirent d'exécuter le travail en commun avec celui-ci, mais Brunellesco, par un exemple d'abnégation et de désintéressement admirable, refusa, disant que Ghiberti seul était digne de mener à fin cette tâche glorieuse. « Esprits heureux, s'écrie Georges Vasari : ils aidaient au triomphe d'un rival, et prenaient plaisir à louer les travaux des autres. Leur conduite, ajoute le biographe, leur a valu plus de gloire que l'exécution du chef-d'œuvre le plus accompli. » Antonio Manetti, le contemporain de Brunellesco, nous donne toutefois une version différente ; il affirme que Brunellesco déclara qu'il voulait tout ou rien et refusa toute collaboration : « Filippo non volle mai consentire, se l'opera non era tutta sopra di lui ».

La critique moderne ne saurait qu'applaudir à la détermination de Brunellesco. Son bas-relief représentant, comme celui de Ghiberti, *le Sacrifice d'Abraham*, est une page déclamatoire et heurtée. L'architecte hors ligne s'entendait mieux à traduire dans la pierre ses propres pensées qu'à rendre les sentiments d'autrui. Rien de plus invraisemblable que l'action telle qu'il l'a conçue : Abraham se précipite sur son fils avec la férocité d'un cannibale ; et pendant ce temps un des serviteurs, indifférent à ce drame horrible, retire tranquillement, — comme le pâtre antique dans le fameux bronze du Capitole, — une épine de son pied, et l'âne broute comme dans une idylle.

Finissons-en tout de suite avec les travaux de Brunellesco en tant que sculpteur. A quelque temps de là, il exécuta, pour donner une leçon de style à son ami Donatello, le fameux *Crucifix* en bois de Santa Maria Novella, ouvrage d'un faire sec et minutieux. Se rendit-il compte de son infériorité dans cet art ? Toujours est-il que bientôt l'architecture le posséda sans partage.

Dans le tableau chronologique de la vie et de l'œuvre de Brunellesco tracé par M. Milanesi, le dernier annotateur de Vasari, on constate une lacune de trois ans, entre 1401, date du concours pour les portes du Baptistère, et 1404, époque à laquelle notre artiste se fit recevoir membre de la corporation des orfèvres de Florence ; puis une nouvelle lacune entre 1404 et 1415. C'est dans ce premier intervalle que se place, d'après Manetti, le voyage de l'artiste à Rome, en compagnie de son ami Donatello. Brunellesco, raconte Vasari, ayant vendu un

lopin de terre qu'il possédait à Settignano, se rendit dans la Ville éternelle, où la grandeur des édifices et les belles proportions des temples le frappèrent à tel point qu'il paraissait être hors de lui : « che pareva fuor di sè ». Il se mit à mesurer les corniches et à dresser le plan de ces édifices, en compagnie de Donatello, n'épargnant ni temps ni argent pour relever jusqu'aux moindres ruines disséminées dans la campagne romaine. Il en vint à oublier, comme le savetier, le boire et le manger, roulant dès lors dans son esprit deux grands projets, l'un, remettre en honneur la bonne architecture, c'est-à-dire l'architecture classique, l'autre, achever la coupole de Sainte-Marie des Fleurs, cette œuvre colossale que, depuis Arnolfo di Cambio, aucun architecte n'avait su mener à fin (dès 1404, Brunellesco avait été invité à donner son avis sur la construction des éperons du Dôme). Aussi porta-t-il ses principaux efforts sur l'étude de la coupole du Panthéon d'Agrippa, modèle incomparable dont Bramante et Michel-Ange devaient, à leur tour, tirer les plus précieux enseignements pour l'édification de Saint-Pierre de Rome. « Son ambition titanique, sa foi au calcul, lui firent croire que, sur des assises moins larges, il mettrait premièrement les voûtes énormes des Tarquins, et, par-dessus, enlèverait le Panthéon à trois cents pieds dans les airs ». (Michelet.)

Il finit par connaître si complètement, non seulement les règles des trois ordres, mais encore jusqu'aux moindres détails de la Rome antique, que celle-ci lui apparaissait clairement dans toute son intégrité et dans toute sa splendeur, telle qu'elle était avant l'invasion des Barbares.

Pour subvenir à ses besoins, besoins bien modiques, car il était frugal et simple comme un Italien d'aujourd'hui, l'orfèvre-architecte reprenait en main, de temps en temps, la lime et le burin, et demandait à son premier état le pain quotidien.

Vasari affirme que Brunellesco retourna définitivement à Florence en 1407. Ce n'est que huit ans plus tard toutefois que les documents nous montrent l'artiste de nouveau fixé dans sa ville natale, et encore repartait-il à chaque instant pour sa chère Rome, dont il ne pouvait se détacher. En 1415, les marguilliers de la cathédrale lui confient, de concert avec Donatello, l'exécution d'une statue de marbre couverte de plomb doré, destinée à prendre place sur un des éperons de l'édifice. A partir de ce moment, il ne se passe plus guère d'année sans que l'ancien orfèvre présente des plans ou dirige les travaux du grand monument national de Florence. Santa Maria del Fiore, on est en droit de l'affirmer, fut la tragédie de la vie de Brunellesco, comme le tombeau de Jules II fut la tragédie de la vie de Michel-Ange, avec cette différence que l'architecte eut la joie d'assister au triomphe de ses idées, tandis que le sculpteur dut renoncer à voir la réalisation des siennes et se contenter de ces fragments gigantesques qui s'appellent les *Esclaves* et le *Moïse*.

Voici quel était en 1417 l'état des travaux : sur quatre piliers gigantesques, alternant avec autant d'arcs en ogive, on avait commencé à construire le tam-

bour octogonal destiné à supporter la coupole proprement dite, et ce tambour on l'avait poussé jusqu'aux « oculi » qui servent encore actuellement à l'éclairage : il était donc trop tard pour recourir à des pendentifs sur lesquels on eût pu asseoir une coupole circulaire[1].

La conduite de Brunellesco pendant sa longue lutte avec ses rivaux et avec les marguilliers de la cathédrale, représentant toute l'étroitesse d'idées et toute la défiance dont était capable une société essentiellement bourgeoise comme celle de Florence, cette conduite, dis-je, fut un mélange d'opiniâtreté et de haute diplomatie. Le régime des commissions était alors dans toute sa gloire : pour les petites comme pour les grandes choses, chacun de ceux qui avaient en partage une parcelle de la puissance publique cherchait à se retrancher derrière l'avis d'un corps consultatif; rien ne coûtait plus à ces esprits timorés qu'une décision nette, énergique; les demi-mesures, voilà leur idéal. Depuis la mort d'Arnolfo, bien des congrès d'architectes et d'ingénieurs avaient été convoqués pour l'achèvement de la cathédrale, bien des projets, c'est-à-dire des modèles en bois, soumis aux administrateurs de l'œuvre. On adoptait l'un ou l'autre, ou encore on combinait l'un avec l'autre; on commençait les travaux, sauf à défaire le lendemain, comme Pénélope, l'œuvre de la veille.

Brunellesco s'aperçut bientôt qu'en présence de pareilles tergiversations, son projet — qu'il avait soigneusement dissimulé jusque-là — n'avait aucune chance de triompher. Par une de ces feintes habiles qui lui étaient familières, il quitta subitement Florence pour retourner à Rome. Grand embarras des administrateurs; ils lui écrivent pour le supplier de revenir. L'architecte-diplomate ne se fait pas prier et, dans une assemblée composée de marguilliers et d'architectes, il expose ses idées générales. Il faut, déclare-t-il, une coupole octogonale, et non circulaire. On le presse de prendre la direction de l'entreprise. Mais il connaît trop bien ses concitoyens pour accepter si vite, sachant bien qu'avec la versatilité de leur humeur, ils ne tarderont pas à changer d'avis. Il leur propose donc d'adresser un appel aux architectes italiens, français, allemands, anglais et espagnols, et d'ouvrir à Florence, dans le délai d'un an, un congrès international pour l'examen des différents projets. Les marguilliers accueillent favorablement cette proposition (1418), mais insistent en même temps pour que Brunellesco leur soumette sans retard son propre projet. Celui-ci, éludant poliment leur demande, reprend une fois de plus le chemin de Rome, les laissant plus perplexes que jamais.

Le congrès — composé d'ailleurs uniquement d'Italiens — se réunit en 1420; chaque architecte apporta son modèle, dont aucun, hâtons-nous de l'ajouter, ne tint devant les critiques pénétrantes de Brunellesco. Mais lorsque celui-ci

1. Il résulte des recherches de M. Nardini que l'idée d'un tambour dominant à lui seul tout le reste de l'édifice était bien antérieure à Brunellesco (*Filippo di Ser Brunellesco e la cupola del duomo di Firenze*).

commença d'exposer à son tour ses idées, elles parurent tellement hardies, tel-



La coupole de la cathédrale de Florence.

lement extravagantes, qu'on lui retira la parole et qu'on l'expulsa de la salle.

Un autre se serait découragé : lui, renonçant à convaincre l'assemblée en bloc, entreprit de faire la conquête de chacun de ses membres en particulier. Il y réussit, le vent soufflant de nouveau de son côté, et il consentit enfin à soumettre aux administrateurs un mémoire détaillé, dans lequel il proposa définitivement la construction d'une coupole octogonale, composée d'une double calotte (la calotte extérieure étant destinée à protéger contre la pluie la calotte intérieure), avec des voûtes en tiers point. Je fais grâce au lecteur du détail des matériaux (pierre de taille, pierre ponce, briques, poutres, barres de fer) ainsi que de celui des arcs, éperons, chaînes, etc.; il en trouvera la nomenclature dans un mémoire de Brunellesco qui a été souvent reproduit, entre autres par Vasari.

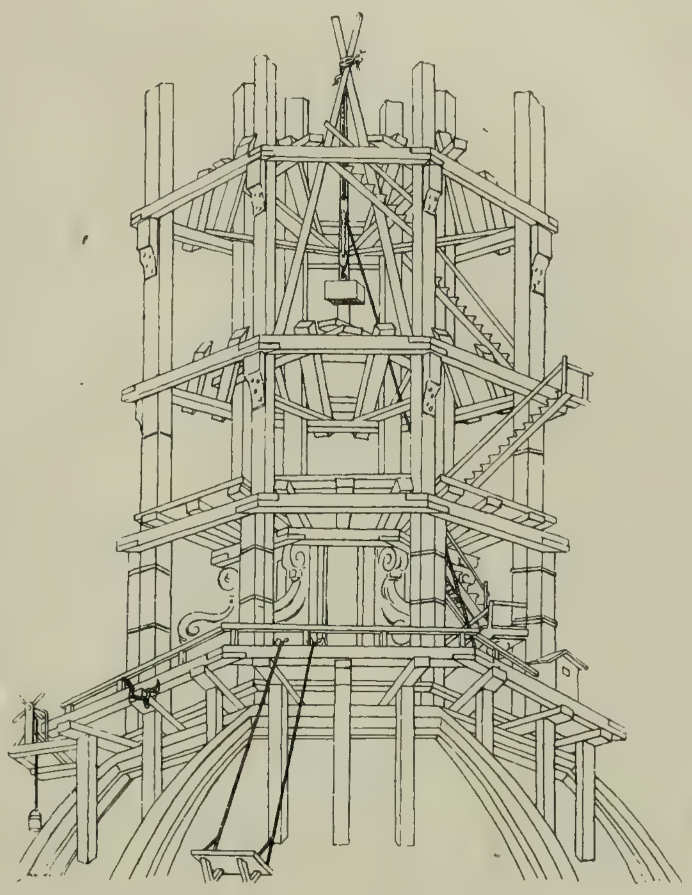
Il convient d'ajouter que dans l'intervalle Brunellesco avait construit deux coupoles en miniature, l'une dans l'église Sainte-Félicité, l'autre dans l'église Saint-Jacques sur l'Arno. Cette démonstration pratique de la valeur de son projet fit plus que les raisonnements les plus éloquents. On lui confia, mais uniquement à titre d'essai, la construction de douze brasses de mur, et, comme pour l'humilier encore davantage, on lui adjoignit, avec le titre d'architecte en chef, un artiste aussi éminent comme sculpteur qu'incapable comme architecte, Lorenzo Ghiberti.

Rien ne saurait égaler la douleur de Brunellesco à cette nouvelle. Après s'être si noblement retiré devant Ghiberti lors du concours pour les portes du Baptistère, il était en droit d'attendre de son ancien émule des procédés plus généreux. Cette collaboration obligée le forçait non seulement à partager avec un autre l'honneur de l'entreprise, elle l'exposait encore à des discussions, à des luttes de tous les jours. Disons-le tout de suite, la conduite de Ghiberti fut de tout point odieuse en cette circonstance. Lorsque, convaincu d'ignorance et d'incapacité, il dut enfin abandonner à son collaborateur la direction des travaux, il n'en continua pas moins à toucher son traitement d'architecte en chef[1].

Ce supplice dura plusieurs années. Enfin Brunellesco, de guerre lasse, recourut à un de ces stratagèmes qui lui étaient familiers : il fit semblant d'être malade, se coucha et répondit aux maîtres qui venaient lui demander des instructions pour la continuation des travaux, qu'ils eussent à s'adresser à son collègue Ghiberti. L'impuissance de celui-ci éclata alors au grand jour. A toutes les questions, à toutes les observations, il répondait qu'il ne voulait rien faire

1. L'impartialité me fait un devoir d'ajouter que dans les derniers temps M. Nardini et M. Frey ont battu en brèche ce qu'ils appellent la « légende de la coupole » et essayé de réhabiliter Ghiberti. M. Nardini, dans son réquisitoire véritablement serré et entraînant, ne tient compte que des procès-verbaux officiels et repousse la tradition orale, représentée par Manetti et Vasari. N'est-ce pas s'exposer à ne pas voir le dessous des cartes? Sans vouloir entrer dans ce débat, je me bornerai à faire remarquer qu'en dehors de la coupole, vingt constructions de premier ordre proclament le génie de Brunellesco, et pas une celui de Ghiberti.

sans Brunellesco. « Pour moi, disait Brunellesco, je ferai bien sans lui. » A ces mots, chacun devina de quelle nature était sa maladie. Cependant les protecteurs de Ghiberti étaient trop puissants pour que sa destitution fût prononcée, et Brunellesco dut recourir à un nouveau stratagème. Deux opérations très délicates se présentaient à ce moment : la construction des échafaudages destinés à loger les ouvriers et les matériaux, et, d'autre part, l'établissement de la chaîne destinée à relier les huit pans de la coupole. Que Ghiberti, dit Brunellesco, choisisse la direction de l'une de ces opérations, moi je prendrai l'autre.... J'abrège : Ghiberti, fort embarrassé, choisit la construction de la chaîne, espérant que les conseils des maçons lui permettraient de se tirer d'affaire; il construisit en effet la chaîne d'un des pans. Mais ce travail ne tint pas devant les critiques de Brunellesco, et enfin le sculpteur des portes du Baptistère dut se retirer d'une entreprise dans laquelle il eût mieux fait de ne pas s'embarquer, car elle est une tache sur sa mémoire.



Échafaudage imaginé par Brunellesco pour la construction de la lanterne.
(D'après un dessin du Musée des Offices.)

Brunellesco, demeuré seul, déploya toutes les ressources de son admirable génie. La hardiesse de ses conceptions n'avait d'égale que la minutie avec laquelle il veillait sur les moindres détails. Rien n'échappait à sa vigilance. Il eut le bonheur, désormais vénéré dans sa patrie comme un dieu, de pousser la construction de la coupole jusqu'à la lanterne, et emporta dans la tombe la certitude que son œuvre ne serait pas interrompue.

L'Œuvre du Dôme cependant, avant de commencer la construction de la lanterne, jugea utile d'ouvrir, en 1436, un nouveau concours pour ce couronnement, bien autrement considérable que l'on ne serait tenté de le croire (la lanterne actuelle mesure 26 mètres de haut), puisqu'il était destiné, non seulement à éclairer l'intérieur du dôme, mais encore à maintenir par son poids la coupole. Six projets furent présentés, dont un par l'inévitable Ghiberti. Celui de Brunellesco obtint la préférence, parce qu'il était « melior forma, for-

tior, levior », qu'il donnait plus de lumière et protégeait davantage contre la pluie. Les travaux traînèrent en longueur, — il fallait faire venir de Carrare des quantités énormes de marbre, — et Brunellesco, nommé en 1443 seul et unique architecte de la lanterne, n'eut pas la satisfaction de la mener à fin, puisqu'il mourut trois années plus tard et que la construction ne fut achevée qu'en 1461.

Trois dates encore pour marquer les étapes de ce grand travail : le début des études directes de Brunellesco pour la coupole remonte, on l'a vu, à 1417; en 1425 on commença la voûte, qui fut terminée en 1436; de 1445 à 1461 on bâtit la lanterne.

Brunellesco avait l'intention de faire orner l'intérieur de mosaïques : on sait que ce projet n'eut pas de suite et qu'au siècle suivant les Zuccheri déshonorèrent la coupole par leurs misérables fresques.

La foi de l'artiste dans son œuvre, l'opiniâtreté avec laquelle il réussit à la faire triompher, ne sont que les petits côtés de l'histoire de la coupole florentine, et je m'en veux d'y avoir insisté si longuement. La faute en est à notre ami Vasari; son récit est trop attachant pour qu'il soit facile de le résumer.

La coupole de Sainte-Marie des Fleurs, le plus grand problème de construction qu'ait résolu le quinzième siècle [1], a suscité des éloges et des critiques également excessifs. Ce qui est certain, c'est que, malgré ses défauts, — elle manque de légèreté et d'élégance, — elle marque le retour définitif au système de voûtes des Byzantins et des Romains (le style gothique avait supprimé ce genre de construction, sauf dans un petit nombre de provinces [2]), et qu'elle servit de point de départ pour des milliers d'églises d'un bout à l'autre de l'Europe.

L'édification de la coupole de Sainte-Marie des Fleurs, compliquée des luttes incessantes avec les autorités si défiantes de Florence, aurait absorbé les forces vives de tout autre artiste. Chez Brunellesco, cette tâche colossale ne forme toutefois qu'un épisode dans une carrière d'une fécondité admirable.

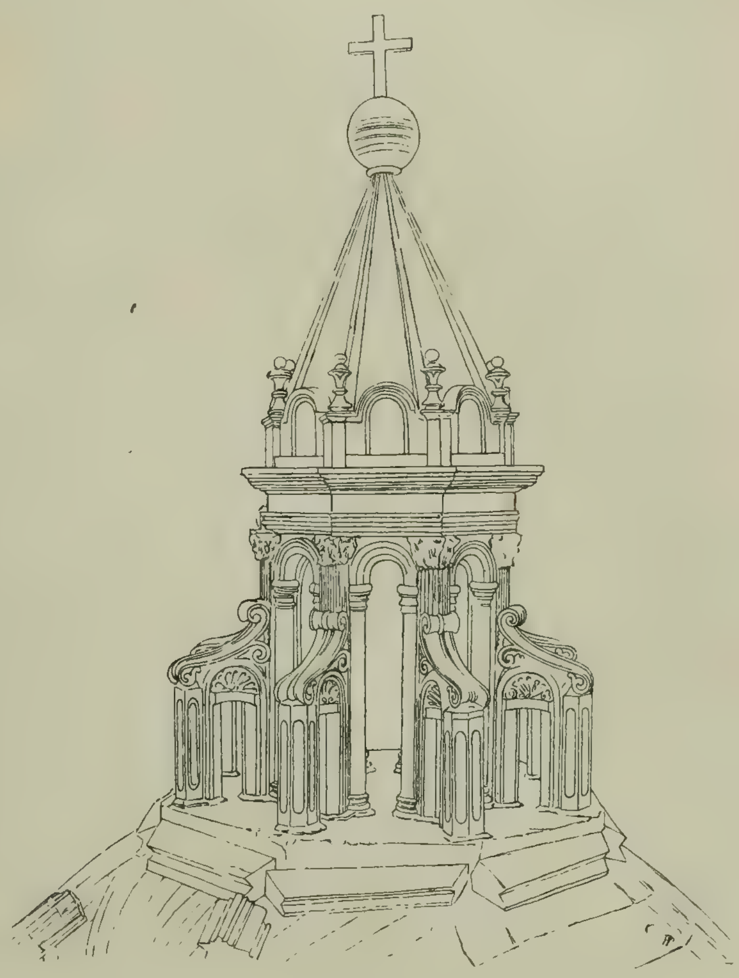
Parmi ces monuments, dont un seul aurait suffi pour fonder la gloire de n'importe quel autre architecte, il convient de s'attacher en premier lieu à ceux que Brunellesco construisit pour les Médicis; ils forment un groupe nombreux et varié.

Le plus ancien d'entre eux fut la sacristie de l'église Saint-Laurent, commencée aux frais de Jean de Médicis († 1428) et continuée aux frais de son fils Cosme, qui finit par prendre à sa charge la reconstruction même de l'église adjacente, dont les travaux n'avançaient pas assez vite à son gré. De la sacristie,

1. La distance du sol à la naissance du tambour est de $42^{m},30$, la hauteur du tambour de $13^{m},25$; la hauteur totale de la coupole de 90 mètres, son diamètre de $42^{m},40$; la lanterne mesure extérieurement 26 mètres de haut, et intérieurement 6 mètres de large (Ramé, *Histoire générale de l'architecture ; Renaissance*, p. 113).

2. Viollet-le-Duc, *Dictionnaire*, t. IV, p. 367.

Brunellesco fit la merveille que le lecteur a pu admirer dans notre gravure (p. 413), de l'église même il fit le premier en date des sanctuaires modernes (gravé page 451). Aux piliers gothiques il substitua la colonnade antique ; à la nef voûtée en ogive, le soffite à caissons. S'inspirant des préceptes de Vitruve, il interposa, entre le chapiteau des colonnes et les arcades devant porter sur elles, un entablement intermédiaire, avec architrave, frise et corniche. Cette disposition, quoique inspirée des Romains et souvent répétée depuis, donne aux édifices quelque chose d'artificiel et de prétentieux. La nef de Saint-Laurent n'était pas encore commencée, nous affirme M. de Geymüller, au moment de la mort du maître.



Modèle en bois de la lanterne du Dôme de Florence.
(Œuvre du Dôme.)

Citons ensuite l'abbaye, la « Badia », construite par Cosme de Médicis à côté d'une église située près de Fiesole, à mi-côte sur cette colline incomparable. Respectant la façade, qui date du douzième siècle, Brunellesco porta tous ses efforts sur l'édification de l'intérieur, où il prit à tâche de frapper par la simplicité et la sévérité des lignes (chaînes en pierre grise se détachant sur un crépi d'un blanc jaunâtre), par une recherche de la grandeur poussée jusqu'à l'abstraction. Il voûta en berceau l'unique nef du sanctuaire et la flanqua, de chaque côté, de quatre chapelles fort profondes, percées chacune d'une fenêtre de petite dimension. Un escalier de cinq marches conduit à l'abside, qui se distingue par son caractère monumental. On admire entre autres les quatre superbes pilastres cannelés qui s'élèvent au centre : l'antiquité ne nous a pas légué de modèles offrant plus d'ampleur et de pureté. L'ornementation des portes pratiquées de ce côté contraste avec la simplicité, on serait tenté de dire la nudité, des autres parties de l'édifice : sur les chambranles de pierre, les guirlandes, les candélabres, les vases, artistement travaillés, alternent avec les armoiries des Médicis.

Rapprochons de la Badia de Fiesole le second cloître de Santa Croce, égale-

ment élevé sur les dessins de Brunellesco. La construction comprend deux étages : le rez-de-chaussée, composé d'arcades fort larges avec des colonnes qui posent sur un stylobate continu; puis, dans les écoinçons des arcs, des médaillons en relief, que soutiennent des génies volants. Un large cordon règne entre cet étage et l'étage supérieur, qui était autrefois ouvert à la façon d'une « loggia ». Cet étage n'est pas voûté : des colonnes supportent l'entablement, qui forme un contraste excessivement heureux avec les arcades.

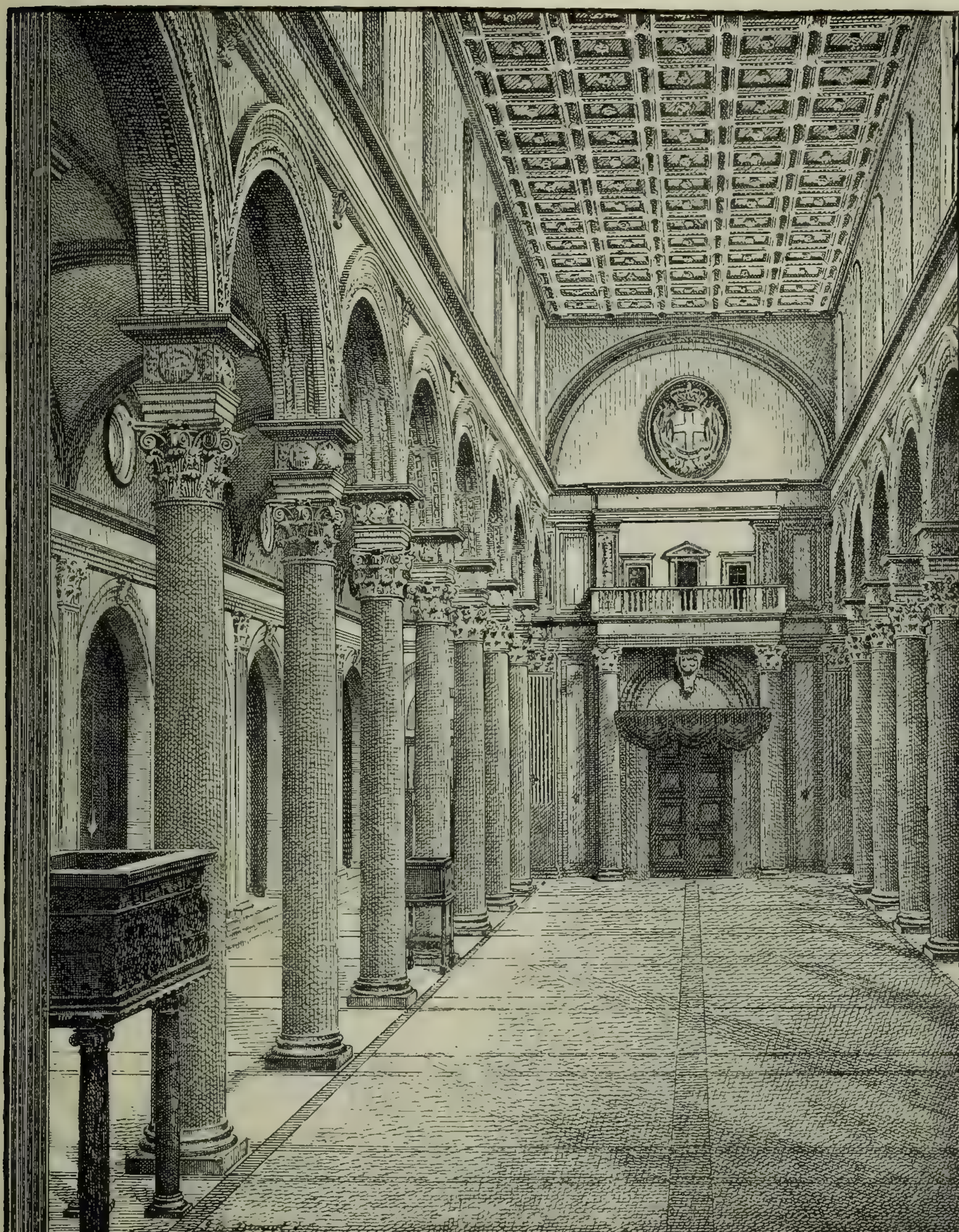
L'église du Saint-Esprit, Santo Spirito, commencée du vivant de Brunellesco, et non en 1470, comme on l'a admis jusqu'ici, ne fut terminée que longtemps après sa mort. Les nombreuses erreurs que l'on y découvre n'empêchent pas l'ensemble de produire un effet vraiment saisissant de grandeur et de noble sévérité; elles sont d'ailleurs imputables aux successeurs du maître.

La « cappella dei Pazzi », construite postérieurement à 1420, près de Santa Croce, nous montre l'artiste sous un jour bien différent. Tandis qu'à la Badia de Fiesole, à San Lorenzo, au palais Pitti, il exclut tout ornement qui n'était pas rigoureusement du domaine de l'architecture, c'est-à-dire toute sculpture ou toute peinture, nous le voyons ici non seulement emprunter à l'antiquité ses motifs architectoniques les plus charmants, mais encore toute la richesse de sa décoration. Autant le maître avait recherché ailleurs la sévérité et la grandeur, autant il se montre ici amoureux de légèreté, de grâce, d'élégance. Correct dans les profils, harmonieux dans les proportions, bien équilibré dans les effets de clair-obscur, gracieux dans les ornements, tel est, dit M. Melani[1], ce chef-d'œuvre en miniature, ce bijou qui n'a déjà plus rien à envier aux plus belles créations de Bramante. On a vu (page 387) par quelle innovation hardie Brunellesco a associé sur le portique un arc imposant à l'entablement horizontal. Dans l'arrangement des pilastres de l'attique, il s'inspira au contraire plus ou moins directement du Baptistère de Florence, sauf que chez lui les pilastres sont géminés et qu'ils correspondent à l'axe des colonnes, tandis qu'au Baptistère ils sont simples et correspondent à la retombée des arcs. Quant aux strigiles qui ornent la frise, ils procèdent des sarcophages antiques.

Après s'être inspiré à S. Lorenzo et à S. Spirito des basiliques chrétiennes primitives, tout en longueur, après s'être rapproché à la « cappella dei Pazzi » du plan (gravé page 452) dit de la croix grecque (qu'il n'y a cependant pas appliqué rigoureusement), Brunellesco s'essaya dans un autre type favori de l'antiquité chrétienne, la rotonde : il n'avait qu'à choisir entre vingt modèles également remarquables, le mausolée de Sainte-Constance près de Rome, les différents baptistères, Saint-Vital de Ravenne, Saint-Laurent de Milan, ou encore certains temples païens, tels que celui de Minerva Medica à Rome. Le résultat de cette tentative d'assimilation fut « la bizarrissima invenzione del

1. *L'Architettura*, t. I, p. 142.

tempio in otto facce degli Angeli » (Vasari), le temple octogonal des Anges, à Florence. « On y remarque, dit d'Agincourt, la conception ingénieuse du



Intérieur de l'église Saint-Laurent à Florence.

plan octogone dans l'intérieur et à seize pans au dehors, afin de diminuer la trop grande épaisseur des murs[1] ».

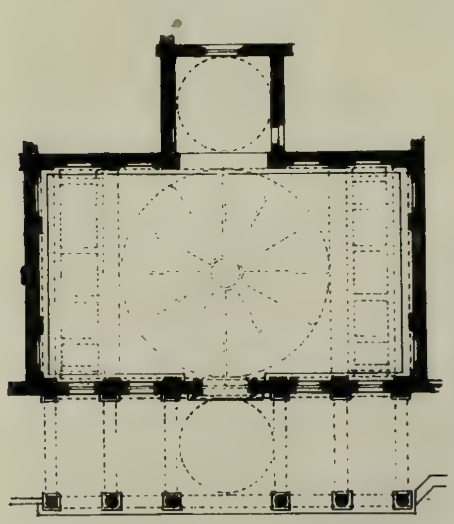
L'église des Anges ou des Camaldules doit son origine au noble aventurier florentin Pippo Spano (page 66), qui en mourant (1426) légua une somme

1. *Histoire de l'Art par les Monuments ; Architecture*, t. I, p. 91.

considérable pour élever dans sa ville natale ce monument de sa piété et de sa magnificence. Les travaux toutefois ne commencèrent qu'en 1434, et bientôt les difficultés pécuniaires les firent suspendre : le monument resta une ébauche qui ne tarda pas à se changer en ruine. Un moment il fut question de le terminer, pour y installer l'Académie de dessin, mais ce projet n'eut pas de suite[1]. Nous avons reproduit (page 405) le plan de cette construction aussi originale que grandiose.

L'architecture civile s'est ressentie, au même point que l'architecture religieuse, de l'action immense de Brunellesco.

Étudions d'abord les monuments publics. Le principal d'entre eux, l'Hospice des Enfants trouvés (gravé page 455), le « Spedale degli Innocenti » (commencé en 1421, terminé en 1445), tient le milieu entre l'élégance de la chapelle des Pazzi et la sévérité des basiliques de Saint-Laurent et du Saint-Esprit. Une rangée d'arcs en plein cintre, dont les écoinçons ont été ornés depuis de médaillons contenant de délicieuses figures d'enfants emmaillotés, par Andrea della Robbia, deux ordres de moulures, et enfin des fenêtres rectangulaires surmontées de frontons triangulaires, voilà les moyens, d'une extrême simplicité, avec lesquels Brunellesco a produit l'effet le plus saisissant. Le mélange de grâce et de noblesse, la grande tournure de ce monument, sont plus faciles à saisir qu'à exprimer.



Plan de la chapelle des Pazzi.

La loge de Saint-Paul, sur la place de Sainte-Marie Nouvelle (commencée en 1451), remonte, dans son dessin général, à Brunellesco, et rappelle fortement l'Hospice des Innocents.

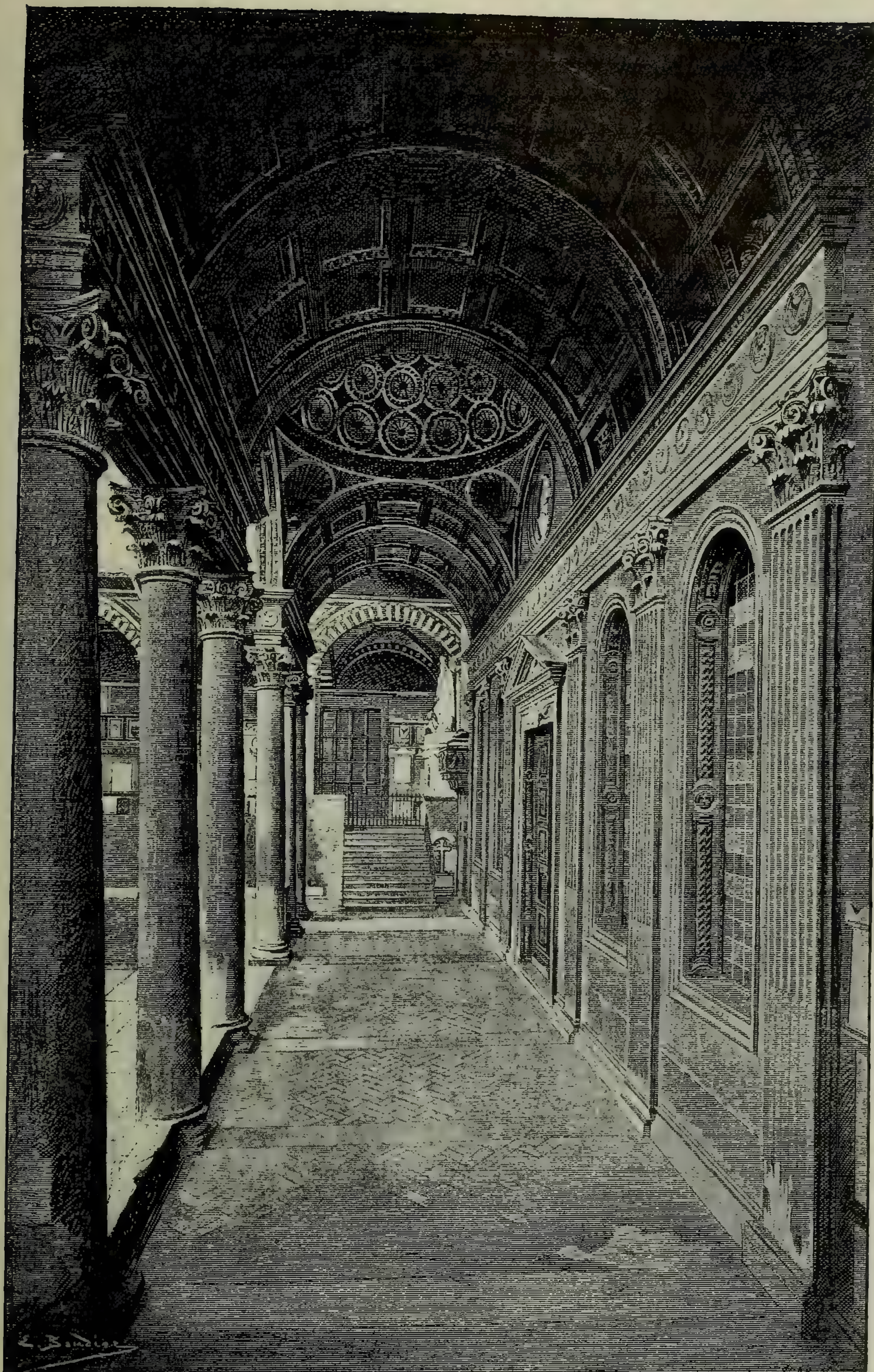
Dans le domaine de l'architecture privée, Brunellesco s'est signalé par la construction de deux des plus beaux palais de Florence.

Un patricien florentin, Luca Pitti, aussi riche que vaniteux, lui demanda, raconte-t-on[2], de lui bâtir une habitation dans la cour de laquelle l'ensemble des demeures de ses rivaux pourrait tenir. Ce programme hyperbolique fut accueilli avec enthousiasme par un artiste épris des tâches les plus ardues et brûlant d'élargir sans cesse, dût-il le faire éclater, le cadre dans lequel se renfermaient ses contemporains.

Quelle idée nous faire et de ce citoyen de Florence, un marchand enrichi, je pense, qui rêve, dans une république égalitaire entre toutes, de bâtir un palais

1. Quatremère de Quincy, *Histoire de la vie et des ouvrages des plus célèbres Architectes*, t. I, p. 63. Paris, 1830.

2. Delécluze, *Philippe Brunellesco*, p. 45.



Intérieur du portique de la chapelle des Pazzi.

capable d'héberger un Pharaon, et de cet artiste appartenant à une époque si raffinée, qui a le courage de revenir brusquement aux constructions cyclopéennes! Quelle présomption chez l'un, quel génie chez l'autre!

Tout frappe également dans le monument qui a valu l'immortalité à Luca Pitti : sa situation sur cette place qu'il domine de toute sa hauteur, les blocs immenses qu'un peuple de géants semble avoir tirés des carrières de Fiesole, et la prodigieuse simplicité du style. Il fallait toute la force et toute la hauteur du caractère de Brunellesco pour lui faire dédaigner ainsi jusqu'à l'ornement le plus modeste, convaincu qu'il était que sa conception suffirait à elle seule pour frapper la foule et la tenir comme écrasée devant ce spectacle grandiose.

Le palais Pitti, on le sait, a été étrangement remanié depuis le temps de Brunellesco et de Luca Fancelli, qui en dirigea la construction sur les plans du maître. J'en suis au désespoir, mais l'idée de donner au second étage une largeur moindre qu'au premier, cette idée de génie, n'appartient pas à l'architecte du quinzième siècle. Sur une vue de Florence à la fin du quinzième siècle[1], le premier comme le second étage comptent chacun sept fenêtres seulement, c'est-à-dire le tiers environ des fenêtres actuelles (25) pour l'un, la moitié environ (13) pour l'autre. Les ailes y font également défaut.

N'importe! avec la seule combinaison de ces blocs à peine équarris, superposés par assises de 18 à 20 par étage, et en se bornant, pour tout ornement, à accentuer les claveaux composant les voûtes des différentes fenêtres, Brunellesco a produit une impression telle que seuls peut-être les monuments de l'Égypte et de l'Assyrie peuvent la faire oublier.

Dans un autre palais, construit pour les Pazzi, qui avaient déjà fait élever par Brunellesco la délicieuse chapelle attenant à Santa Croce (voy. page 454) (aujourd'hui connu sous le nom de palais Quaratesi, dans la « Via del Proconsole »), Brunellesco a laissé le modèle du palais florentin, tel qu'on l'a conçu jusqu'à nos jours, simple et sévère. Le rez-de-chaussée est en rustique; deux étages le surmontent; au-dessus des fenêtres du second étage, cintrées comme celles du premier, et divisées en deux par une colonnette, on a pratiqué après coup des œils-de-bœuf. La toiture repose directement sur le mur de la façade; elle déborde de façon à rendre inutile l'entablement. On admirera, dans le *cortile*, l'élégance des chapiteaux ornés de dauphins et de candélabres, et celle des niches circulaires pratiquées entre la retombée des arcs.

On attribue en outre à Brunellesco l'achèvement du « Palazzo Larione de' Bardi », la construction du « Palazzo della Parte guelfa », près de la « Porta Rossa », avec une belle salle d'audience, tous deux à Florence, et le plan de la villa de la Petraja, avec sa tour à mâchicoulis.

Pour compléter le tableau des efforts tentés par Brunellesco dans toutes les

1. Gravée ci-dessus, p. 48.



L'Hospice des Enfants trouvés a Florence.

parties de l'art de bâtir, il nous faudrait encore passer en revue ses travaux comme ingénieur militaire. Il eut en effet le bonheur, comme d'ailleurs tous les grands architectes du quinzième siècle, de servir sa patrie et dans les arts de la paix et dans ceux de la guerre[1]. (Toutes ses entreprises en ce genre ne furent pas également couronnées de succès : en 1429-1430, voulant inonder la ville de Lucques que les Florentins assiégeaient, il inonda au contraire le camp de ses compatriotes[2].) De toutes parts, les Princes ou les Républiques faisaient appel à ses lumières et lui demandaient des plans de forteresses.

Ses aptitudes, véritablement exceptionnelles, pour les sciences mathématiques, ne permirent pas seulement à Brunellesco de résoudre les problèmes ardus se rattachant à la construction de la coupole de Santa Maria del Fiore, elles lui firent également perfectionner, on pourrait presque dire découvrir, une science destinée à renouveler en partie la peinture et la sculpture en bas-relief, je veux parler de la perspective linéaire : nous sommes en droit de le considérer comme le véritable créateur de cette science, dont on a trop souvent fait honneur à Paolo Uccello ; ce dernier ne joua en effet que le rôle d'un disciple comparé au rôle du maître (voy. ci-dessus page 292).

Nous avons fait connaissance avec le mathématicien profond, avec l'architecte aux idées sublimes, avec l'homme d'une énergie indomptable; telle était la liberté d'esprit dont jouissait cette époque heureuse que Brunellesco put joindre à tant de hautes qualités l'humeur la plus facétieuse. Ses charges étaient célèbres; depuis Giotto, Buffalmacco et Bruno, nul artiste n'avait eu le don de rire et de faire rire à ce point. La plus étonnante de ses mystifications fut de persuader à un de ses amis, Manetto, un charpentier, qu'il n'était plus Manetto, mais un autre citoyen de Florence. La victime fut tellement honteuse de sa naïveté qu'elle s'expatria.

Brunellesco mourut le 15 avril 1446, à l'âge de soixante-neuf ans, comblé de biens et d'honneurs. Il fut enterré dans l'église de Saint-Marc. La patrie reconnaissante fit placer le buste de ce grand homme dans la cathédrale de Sainte-Marie des Fleurs, à laquelle son nom est éternellement uni, et chargea un littérateur célèbre, Marsuppini, d'Arezzo, chancelier de la République florentine, de composer son épitaphe.

Essayons de caractériser l'action exercée par Brunellesco : elle a été prodigieuse ; Brunellesco a créé de toutes pièces l'architecture moderne, c'est-à-dire l'architecture fondée sur l'imitation de l'antique. Dans la coupole de la cathé-

1. Cette tradition glorieuse se maintint pendant la majeure partie du seizième siècle. Pour le dix-septième siècle même on en peut encore citer un exemple mémorable : François Blondel, le célèbre architecte de la porte Saint-Denis, se distingua également comme ingénieur et comme artiste : il conquit tour à tour le grade de maréchal de camp des armées de Louis XIV et le titre de directeur de l'Académie royale d'architecture.

2. Gaye, *Carteggio*, t. I, p. 125-126.

drale, il a, sinon fourni le modèle définitif, du moins posé les principes qui, complétés par Michel-Ange, ont servi pour toutes les constructions analogues; à San Lorenzo et à Santo Spirito, il est revenu à l'ordonnance austère et imposante des basiliques chrétiennes primitives. La chapelle des Pazzi lui a procuré l'occasion de déployer toute l'élégance et toute la richesse des anciens Romains; le palais Pitti, celle de rivaliser avec leur simplicité grandiose.

Le trait dominant du style de Brunellesco, c'est son extrême loyauté. Chez lui, point d'artifices, de subterfuges; il attaque les difficultés de front et en triomphe de haute lutte. Satisfait d'avoir montré sa force, il dédaigne de sacrifier aux grâces. On a souvent reproché aux architectes de la Renaissance d'avoir dissimulé sous l'abondance des ornements la pauvreté des formes : cette critique n'atteint pas Brunellesco, qui, s'il a péché, a péché par excès de sobriété et de gravité. Que ses successeurs ont été heureux de compter un initiateur pareil! Pour éblouir leur siècle, ils n'ont eu qu'à « broder » sur les hautes et puissantes conceptions du rénovateur de l'art de bâtir; Brunellesco leur léguait des formules propres à résoudre tous les problèmes. Il incarnait véritablement le besoin de netteté, de logique et de noblesse qui travaillait depuis longtemps le génie florentin et l'inspiration en lui ne le cédait pas à la science. Il savait décomposer et articuler avec une netteté et une fermeté incomparables les différents éléments de la construction, d'un entablement par exemple, sans que les formes cessassent d'être pleines et vivantes.

Si nous regardons en arrière, quel contraste! Au quatorzième siècle, les monuments les plus élégants, les plus riches, les plus pittoresques, avec leurs marbres multicolores ou leurs émaux jetant mille feux, et leur forêt de statues sur la façade; au quinzième siècle, la grandeur, la sévérité, on pourrait presque dire la nudité. Le quatorzième siècle cherchait à dissimuler sous les ornements les formes fondamentales de la construction, comme s'il rougissait de les avoir empruntées à l'étranger. Le quinzième siècle, personnifié par Brunellesco, proclame, au contraire, la subordination absolue des éléments purement décoratifs. Colonnes torses, globes dentelés, fenêtres aux lobes multiples disparaissent irrévocablement.

Assurément, au point de vue spécial de l'architecture, aucun des architectes italiens du treizième et du quatorzième siècle n'était digne de délier les cordons des souliers d'un Brunellesco, d'un Léon-Baptiste Alberti, d'un Bramante. Mais quels charmants décorateurs l'Italie n'a-t-elle pas perdus le jour où les trois ordres antiques, avec leurs lois inexorables, se substituèrent à la fantaisie, aux compromissions et aux caprices de l'âge précédent! Il faudra le retour offensif des architectes élevés dans la tradition gothique — retour qui se produisit surtout dans l'Italie du nord — pour rendre aux monuments religieux ou civils un peu de couleur et d'animation.

En un mot, des Italiens, qui pendant la période gothique étaient devenus un peuple de décorateurs, Brunellesco a refait un peuple d'architectes.

Le contraste n'est pas moins frappant, quand on considère les successeurs de Brunellesco, que quand on considère ses devanciers. Pour montrer quelle avance gigantesque l'architecture florentine avait prise grâce à ce génie créateur, il suffit de rapprocher deux dates : dès 1420 ou 1425, dans la chapelle des Pazzi, Brunellesco se montre en pleine possession de toutes les ressources du style classique. Or ce n'est qu'un siècle plus tard, sous François Ier, que l'on commença d'étudier sérieusement dans notre pays les modèles de l'antiquité. Auparavant, sous Charles VIII et sous Louis XII, l'imitation se bornait à l'ornementation ou à des motifs accessoires. La plus importante des églises construites à Paris, à l'époque de la Renaissance, Saint-Eustache, n'est elle-même encore qu'un compromis entre le style gothique et le style de l'antiquité.

Nous n'avons pas marchandé les éloges à Brunellesco; son nom est, en effet, avec celui de Bramante, le plus grand de l'architecture moderne. Mais tout est-il également à louer dans la révolution qu'il a accomplie avec une énergie sans exemple? En revenant brusquement, sans transition, à l'architecture des Romains, et en supprimant, comme d'un trait de plume, le travail des générations qui s'étaient succédé depuis l'invasion des Barbares, l'illustre novateur florentin n'a-t-il pas à la fois sacrifié et un passé qui pouvait offrir bien des leçons précieuses, et un avenir riche de promesses?

Plus tempéré, plus élégant et par suite plus accessible, tel se montra Michelozzo Michelozzi, l'élève et le continuateur de Brunellesco.

Michelozzo Michelozzi naquit à Florence vers 1396; il fit ses premières armes comme sculpteur et comme graveur de sceaux (1422); caractère assez faible, ce semble (on le voit, âgé de près de cinquante ans, accepter de travailler en sous-ordre, lui l'ami intime des Médicis), il flotta longtemps entre l'architecture et la sculpture, de même que nous le voyons aller de Ghiberti à Donatello (il travailla sous les ordres de Ghiberti à différentes reprises, à la première porte du Baptistère terminée en 1424, à la seconde porte en 1437 et en 1442). Mais l'influence de Brunellesco finit par avoir le dessus et Michelozzo consacra ses dernières années à l'architecture.

En 1433, Michelozzo suivit Cosme dans son exil, à Venise (voy. page 166); puis, de retour à Florence, où Cosme était rentré en triomphateur, il y édifia, pour le compte de son protecteur, le couvent de Saint-Marc (1437-1443) (?) avec ses cloîtres si clairs et si élégants, d'une facture si aisée et si noble, la chapelle des Médicis à l'Annunziata (1447), les villas de Careggi et de Caffaggiuolo, auxquelles il faut ajouter la villa Mozzi à Fiesole. Il dirigea en outre l'importante restauration du Palais Vieux, la construction du Noviciat de Sainte-Marie-Nouvelle, celle du palais Tornabuoni (aujourd'hui Corsi), et une foule d'autres travaux, où se révèle un style d'une clarté et d'une légèreté rares.

A Milan, Michelozzo restaura et agrandit le palais que François Sforza avait donné en 1456 à son allié Cosme de Médicis (connu depuis sous le nom de

palais Vismara; voy. page 391 la gravure d'une des portes de ce palais). Le représentant de la banque des Médicis à Milan, Pigello Portinari, le chargea vers la même époque (1462) de construire la chapelle de Saint-Pierre Martyr à S. Eustorgio : le voisinage des architectes milanais porta bonheur à l'architecte florentin, car il fit de cette chapelle une des œuvres les plus coquettes de la Première Renaissance.

En 1464, on le trouve à Raguse; cette même année il s'engage à se rendre à Chio, avec un traitement annuel de 300 ducats.

Il mourut en 1472 et trouva sa sépulture dans ce monastère de Saint-Marc, à l'édification duquel il avait présidé.



Portrait de Michelozzo.
(D'après une gravure publiée par Vasari.)

Comme architecte, l'œuvre maîtresse de Michelozzo est le palais des Médicis, famille avec laquelle Michelozzo s'était lié de bonne heure d'une amitié étroite et dont il devint, suivant l'expression pittoresque du quinzième siècle, le « familier » le plus intime. Cosme s'adressa à lui, après avoir repoussé le projet trop grandiose de Brunellesco, pour bâtir le palais qu'il se proposait d'édifier dans la Via Larga. On ignore la date du début des travaux, de même que celle de leur achèvement. La décoration du « cortile » ne semble avoir commencé qu'en 1452[1], celle de la chapelle qu'en 1459.

Le palais de Cosme de Médicis ne comprenait à l'origine que la moitié environ (la partie de gauche) du palais actuel : le reste fut ajouté au dix-septième siècle par les marquis Riccardi, qui s'étaient rendus acquéreurs, en 1659, de cette demeure historique. C'est dire qu'il faut nous figurer le palais avec une façade réduite à dix fenêtres sur chaque étage, et en outre avec trois portes ouvertes au rez-de-chaussée. Un rez-de-chaussée en rustique (à raison de dix-huit assises), de 10 mètres de haut, un premier étage de $7^{m},25$, un second étage de $4^{m},75$, avec un cordon séparant les étages, et une corniche, encore assez lourde, telle fut la disposition adoptée par Michelozzo. On voit par les chiffres qui viennent d'être rapportés que la hauteur des étages va en diminuant très sensiblement : Michelozzo en a agi de même pour l'appareil, qui offre au rez-de-chaussée des bossages rustiques très accentués, un relief moins développé au premier étage et à l'étage supérieur une surface complètement lisse.

Le « cortile », avec une colonnade au rez-de-chaussée, des fenêtres géminées au premier étage, une loge (autrefois) ouverte au second, a servi de modèle pour presque tous les palais du quinzième siècle (il est aujourd'hui

1. Yriarte : *Gazette des Beaux-Arts*, 1881, t. II, p. 147-148.

absolument défiguré par les prétendus embellissements des Riccardi). Dans les écoinçons des arcs, Cosme de Médicis fit placer par Donatello des médaillons reproduisant, mais en dimensions gigantesques, des camées antiques. Des sgraffites, dont les traces ont été retrouvées sous le badigeon il y a peu d'années, avec des guirlandes de fruits et des banderoles, complétaient la décoration. Cette cour, d' « un effet piquant », d'après Grandjean de Montigny et Famin, « a beaucoup de grâce dans les profils et annonce la magnificence par les matériaux employés à sa construction. »

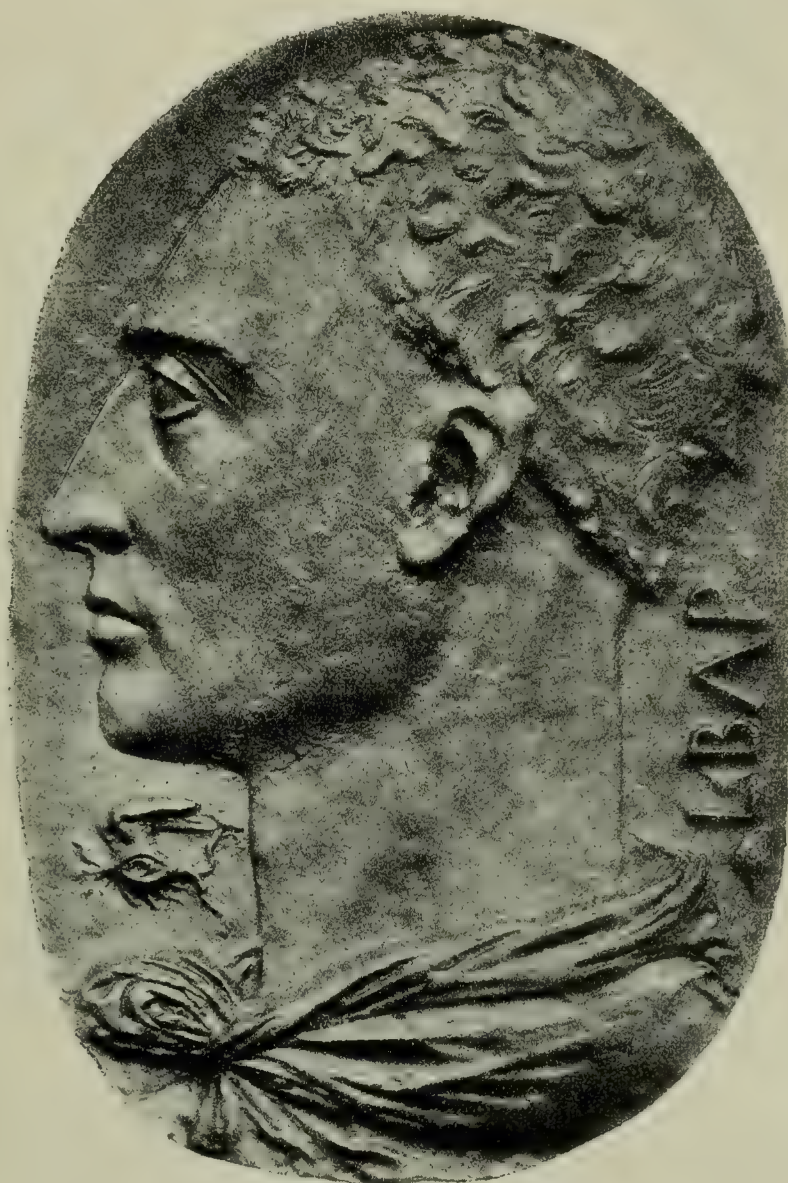
En dehors de Brunellesco, le maître en l'art de bâtir qui a remué le plus d'idées pendant le quinzième siècle est Léon-Baptiste Alberti, un de ces initiateurs que leurs successeurs sont réduits à imiter, désespérant de les surpasser ou de les égaler; esprit libre, hardi, sachant soulever les problèmes et les résoudre.

Léon-Baptiste Alberti[1], le génie le plus universel de la Première Renaissance, mais dont les aptitudes hors ligne ont avant tout profité à l'architecture, naquit à Venise le 19 février 1404, pendant l'exil de sa famille, qui comptait parmi les plus illustres de Florence. Comme Léonard de Vinci, avec qui il offre tant de points de ressemblance, il était enfant naturel. Du moins les soins de son père ne lui firent-ils pas défaut : aussi le moyen pour un père de ne pas s'enorgueillir d'un fils pareil! Dès ses premières années, Léon-Baptiste excella dans les exercices du corps en même temps que dans ceux de l'esprit : il savait dompter les chevaux les plus fougueux, sauter à pieds joints par-dessus un homme debout, lancer avec une telle force une pièce de monnaie, qu'elle allait frapper la voûte de la cathédrale de Florence. Vis-à-vis des sciences, mêmes aptitudes exceptionnelles : à l'Université de Bologne, où il fit ses études, il ne se familiarisa pas seulement avec les humanités proprement dites, poussant la connaissance des lettres jusqu'à composer une pièce de théâtre, le *Philodoxeos*[2], qui passa longtemps pour l'œuvre du poète romain Lepidus, il pénétra encore jusque dans les ramifications les plus secrètes des mathématiques, de l'optique (il est l'inventeur de la chambre claire), de la mécanique; se révéla comme poète — on lui doit les plus anciens vers italiens libres, et, malgré son admiration pour l'antiquité, fit les plus grands efforts pour remettre en honneur la

1. Bibl. : Les différents ouvrages d'Alberti et notamment les *Opere volgari di Leon Battista Alberti* (édit. Bonucci; Florence, 1843-1849, 6 vol. in-8). — Vasari. — Braghirolli, *L. B. Alberti a Mantova*, 1869 (extr. de l'*Archivio storico italiano*). — Passerini, *Gli Alberti di Firenze*. Florence, 1870. — Redtenbacher, dans *Kunst und Künstler* de Dohme. — J. Meyer, dans l'*Allgemeines Künstler-Lexikon*. — Mancini, *Vita di Leon Battista Alberti*. Florence, Sansoni, 1882 (très recommandable). — Le même, *Nuovi Documenti e Notizie... di Leon Battista Alberti*. Florence, 1887 (extr. de l'*Archivio storico italiano*). — M. Janitschek a promis depuis longtemps une biographie d'Alberti, dont nous appelons de tous nos vœux le prompt achèvement. Sur les écrits théoriques d'Alberti, voy. ci-dessus, p. 361, et les *Studien zu L. B. Albertis zehn Büchern : de Re ædificatoria*, de M. Hoffmann. Frankenberg, 1883.

2. Voy. p. 22.

poésie nationale ; — brilla en outre comme moraliste — il a composé entre autres un traité d'éducation, *della Famiglia*, — comme penseur, comme peintre, comme sculpteur, comme médailleur — on lui fait honneur, sur de fortes présomptions, du beau médaillon reproduit ci-dessous, — et enfin, c'est là le point que nous avons à mettre en lumière ici, comme architecte.



Portrait de L. B. Alberti, par lui-même.
(D'apres un bronze de la collection de M. G. Dreyfus.)

La vie même de cet homme prodigieux offre peu de vicissitudes. Rentré à Florence en 1428, il se lia intimement avec les Médicis, toujours à l'affût des hommes de valeur : c'est à son instigation que Pierre de Médicis décerna, en 1441, une couronne d'argent au vainqueur du concours de poésie italienne, et c'est Alberti également qui en 1468 dirigea, en présence de Laurent de Médicis, les discussions connues sous le titre de *Disputationes camaldulenses* (voy. page 63). Il entretint des relations, sinon plus cordiales, du moins plus fructueuses, avec les Ruccellaï, qui lui demandèrent d'élaborer les plans de leur palais, de la chapelle de Saint-Pancrace, de leur « loggia », et de la façade de Sainte-Marie Nouvelle. Il s'honora en outre de l'amitié de Brunellesco, auquel il dédia son *Traité de Peinture*, et de celle de Donatello. On sait aujourd'hui, grâce à une découverte récente de M. Mancini, que des liens étroits rattachaient Alberti à la cour romaine, et qu'il y remplit, à partir de 1433, les fonctions de secrétaire pontifical : il faisait donc partie de cette phalange d'esprits supérieurs et indépendants à laquelle avaient appartenu ou devaient appartenir Coluccio Salutati, le Pogge, Valla, G. Manetti, Æneas Sylvius, Platina, Bembo, Sadolet, etc.

D'humeur instable, comme beaucoup de ses contemporains (à moins qu'il ne faille voir dans ces pérégrinations incessantes un excès d'activité), Alberti se multiplia, à partir de 1446 environ, entre sa ville natale, Rimini, Mantoue et Rome, qu'il dota toutes de monuments de premier ordre. Partisan à outrance de l'antiquité classique, au point d'oublier souvent qu'il vivait au quinzième siècle et qu'il était chrétien, bien plus, qu'il était prêtre (le pape Nicolas V lui avait conféré un bénéfice ecclésiastique; il remplissait en outre, comme on l'a vu, les fonctions de secrétaire pontifical)[1], il ne pouvait que conquérir les sympathies de ce païen endurci qui avait nom Sigismond Malatesta; il reçut de lui la mission périlleuse de moderniser l'église Saint-François à Rimini, le *Temple des Malatesta*. Le pape Nicolas V, qui l'avait très certainement connu à Florence avant son élévation au pontificat, appréciait d'autre part en lui le parfait humaniste; je gagerais que l'appréciation de l'artiste ne vint chez lui qu'en second lieu; elle n'en fut que plus vive, et la preuve, c'est qu'il chargea Alberti de la direction des travaux gigantesques dont il se proposait de doter la Ville Éternelle. Quant au marquis Louis de Gonzague, c'est, j'en suis persuadé, l'auteur du traité *della Famiglia*, le moraliste, qu'il prisait surtout dans Alberti. Ainsi choyé des grands, lié avec l'élite de l'aristocratie intellectuelle de l'Italie, semant sans compter ses idées d'écrivain et ses plans d'architecte, sans ambition et sans besoins, un épicurien dans la plus noble acception du mot, et la plus haute incarnation de la Première Renaissance, Léon-Baptiste Alberti atteignit la vieillesse en pleine possession de ses facultés et, on peut l'affirmer, dans une constante fièvre de travail.

En tant qu'architecte, Alberti n'avait pas seulement la science la plus sûre (il l'a prouvé dans son *Traité d'Architecture*) et le goût le plus fin — assez d'autres artistes du quinzième siècle se distinguaient par ce mérite, — mais encore des idées de génie, ce qui était aussi rare au quinzième siècle que de nos jours. L'érudition prodigieuse, disons mieux, fastidieuse, qu'il avait développée en lui par l'étude des ruines romaines, loin d'étouffer l'inspiration sous le formalisme ou le pédantisme, comme chez tant de quattrocentistes, lui laissa toute l'indépendance du coup d'œil et la faculté de voir les grandes lignes. Ses conceptions, si hardies et si fortes que seules celles de Brunellesco peuvent se mesurer avec elles, en témoignent surabondamment : l'idée de donner à la façade d'une église la forme d'un arc de triomphe, le retour au plan dit de la croix grecque, les combinaisons les plus inattendues de voûtes en berceau, de coupoles, — jeux que tout cela pour cet esprit si vigoureusement trempé.

Alberti peut passer pour l'idéal des architectes consultants, des deviseurs, comme on disait autrefois, qui préparent leurs plans dans le silence du cabinet et ne se transportent que rarement sur les chantiers. Une fois ses édifices tracés

1. Les preuves de son enthousiasme sans bornes pour l'antiquité sont rapportées dans *les Précurseurs de la Renaissance*, p. 84 et suiv. Un exemple entre cent : Alberti proposait d'en revenir, comme les païens, à la crémation des cadavres.

sur le papier, il abandonnait volontiers aux autres le soin d'en surveiller la mise en œuvre, ces auxiliaires dussent-ils introduire dans les détails des modifications peu heureuses, ainsi que l'avaient fait Luca Fancelli et Antonio Manetti pour les projets de Brunellesco. Matteo de' Pasti et Matteo Nuti, à Rimini, Luca Fancelli à Mantoue, Giovanni di Bertino au palais des Ruccellaï et à Sainte-Marie Nouvelle, Bernardo Rossellino au Vatican, tels furent les interprètes plus ou moins fidèles de ses oracles. Cet esprit, qui vivait si volontiers dans le monde de l'abstraction, considérait une telle surveillance, où l'administrateur avait à intervenir autant que l'artiste, comme indigne de lui; et il fit une loi, dans son *Traité d'Architecture*, de ce que l'on peut hardiment appeler l'indolence de son caractère.

On ignore quels furent les débuts d'Alberti comme architecte. Les documents nous le montrent pour la première fois dans l'exercice de cette profession à Rimini, vers 1446; il y dirigea, pour le compte de Sigismond Malatesta, la reconstruction ou plus exactement le remaniement de l'église Saint-François[1]. Les travaux furent poussés avec assez de vigueur pour qu'en 1450, l'année du jubilé, on pût inaugurer la construction, dont le gros œuvre toutefois était loin d'être achevé. On fondit à cette occasion la médaille gravée ci-dessus (page 407).

Alberti dut conserver d'une manière générale la structure primitive de l'église, en se bornant à la revêtir extérieurement d'une enveloppe de marbre distante d'environ un mètre du noyau proprement dit; mais cette sorte de placage suffit pour transformer complètement l'édifice gothique et pour en faire une des merveilles du style nouveau. Nous avons décrit plus haut la principale façade de l'église : le parti pris architectural des deux façades latérales a plus de simplicité encore; il consiste en une série d'arcs de même dimension que les arcs des angles de la façade principale; seulement, au lieu d'être simulés, ils sont à jour et encadrent les baies gothiques des façades latérales anciennes. Dans ces arcs, Alberti a disposé les sarcophages destinés aux pensionnaires des Malatesta, philosophes, historiens, poètes.

A l'intérieur, Alberti prit le parti de conserver les baies gothiques, et à cela se borne d'une manière générale son intervention. Il m'est impossible, en effet, de croire qu'un styliste de sa force ait présidé à l'arrangement bizarre, incohérent, baroque, des ornements destinés à recouvrir les baies des chapelles, de ces bas-reliefs dont les bordures coupent chaque pilastre en trois ou quatre tronçons informes (voy. la gravure de la page 125). Aussi ai-je hâte de laver sa mémoire d'une telle tache. Voici ce qui sera arrivé : une fois le maître parti, et on sait qu'il n'aimait pas à perdre son temps sur les chantiers, les sculpteurs, à commencer par ce mauvais sujet d'Agostino di Duccio, en ont pris à leur aise, ne songeant qu'à mettre en lumière leurs bas-reliefs, au détriment des lignes

1. Il est à peine nécessaire de renvoyer le lecteur, pour l'histoire de ce monument, au savant et attachant volume de M. Yriarte : *Rimini*, p. 178 et suiv. Voy. aussi plus haut, p. 407.

architecturales. Ils y ont réussi avec la complicité de l'architecte Matteo de' Pasti, un Lombard (c'est tout dire) : on peut affirmer qu'il ne reste rien de la belle et noble ordonnance d'Alberti. Comment les historiens de l'architecture ne se sont-ils pas aperçus plus tôt de cette mutilation, de cette trahison, qui saute aux yeux ?

Une coupole devait compléter le temple des Malatesta, comme le prouvent la médaille reproduite ci-dessus et une lettre d'Alberti même. Mais Alberti fut le premier à se lasser de ces travaux, qu'il semble avoir abandonnés pour se rendre à Rome, où l'appelaient sans doute les instances du pape Nicolas V. Ses successeurs, Matteo de' Pasti de Vérone et Matteo Nuti de Fano, n'avaient pas l'autorité nécessaire pour mener à fin l'œuvre d'un tel maître. Les entreprises téméraires — politiques et autres — de Sigismond firent le reste : *Pendent opera interrupta*.

Des projets si nombreux et si importants préparés par Alberti avec le concours de B. Rossellino pour le pape Nicolas V — réédification de Saint-Pierre, du palais du Vatican, construction de portiques traversant le pont Saint-Ange, — il ne reste que les descriptions de Giannozzo Manetti et de Vasari. Tout récemment, M. de Geymüller a cru retrouver, dans une des fresques de Ghirlandajo, à Sainte-Marie Nouvelle, un souvenir des projets pour le Vatican[1].

En 1459, Alberti, qui avait suivi la cour romaine à Mantoue en sa qualité de secrétaire pontifical, composa pour le marquis Louis le plan d'une église qui devait être consacrée à Saint-Sébastien. Il choisit, comme il a été dit ailleurs, le plan de la croix grecque[2]. On a reproché différentes hérésies à cette construction, qui fut achevée en 1472, l'année même de la mort de son auteur.

Les constructions florentines d'Alberti appartiennent toutes, si je ne m'abuse, à la dernière période de sa vie. Son principal protecteur, Jean Ruccellaï (1403-1477), le chargea d'abord de composer le dessin du palais qu'il se proposait d'édifier dans la « Via della Vigna ». Ce palais, que M. Milanesi croit avoir été bâti entre 1451 environ et 1455 (époque à laquelle Alberti travaillait à Rome), me paraît avoir pris naissance seulement vers 1460, puisque Filarete, dans son *Traité* écrit en 1464-1465, en parle comme d'un édifice « fatto nuovamente ».

C'est, à mon avis, la création la plus complète et la plus harmonieuse d'Alberti. Celui-ci y a rompu avec la tradition de ses compatriotes, et il oppose hardiment le palais moderne, élégant et gai, au palais encore si sévère de Brunellesco et de Michelozzo. Pour animer et éclairer sa façade, il recourt à l'artifice le plus simple qui se puisse imaginer : il sépare les fenêtres par des pilastres. Du coup, quoique l'appareil soit le même que celui de l'étage supérieur du palais des Médicis construit par Michelozzo (voy. page 461) et quoique

1. *Die Architektur der Renaissance in Toscana.*
2. Braghirolli. — Mancini, *Vita di Leon Battista Alberti*, p. 432-436.

les fenêtres bilobées reproduisent, avec de légères variantes seulement, celles du même palais, l'idée d'élégance se substitue à celle de défense et produit



Façade du palais Ruccellaï à Florence.

l'impression d'une œuvre véritablement moderne. Ces pilastres nous montrent en outre une pensée ferme et claire, groupant avec netteté les membres de la construction, au lieu de s'en remettre en quelque sorte au hasard pour introduire de l'ordre dans des amoncellements de blocs gigantesques rappelant les murs cyclopéens. On a constaté qu'au palais Ruccellaï les pilastres vont en dimi-

nuant de hauteur du rez-de-chaussée à l'étage supérieur, et que la corniche n'occupe que la dix-septième partie de la hauteur totale de la façade, tandis qu'au palais des Médicis cette proportion est d'un huitième[1].

A l'oratoire de Saint-Pancrace, situé à peu de distance du palais Ruccellaï, Alberti construisit une chapelle destinée à la sépulture de cette famille, et contenant en outre une réduction du Saint-Sépulcre (1467). Ce gracieux monument existe encore[2].

La façade de Sainte-Marie Nouvelle, construite par Alberti aux frais de Jean Ruccellaï, a été décrite et appréciée dans un précédent chapitre (p. 406); rappelons ici que ce travail considérable, projeté dès 1448[3], fut terminé en 1470, ainsi qu'en fait foi une inscription monumentale : *Johannes Oricellarius Pauli F. anno MCCCCLXX.*

C'est aux Gonzague de Mantoue que nous ramène la construction du chœur de l'église des Servites ou de l'Annonciation à Florence, entreprise à laquelle le marquis Louis consacra 5000 florins. Il s'agissait de reprendre, en le modifiant, le plan élaboré par Michelozzo d'abord, par Antonio Manetti ensuite, et de tirer parti dans une certaine mesure des fondations préexistantes, fondations qui imposaient à Alberti la forme circulaire. Le projet de celui-ci souleva une telle opposition, que son protecteur, le marquis Louis, songea un instant à retirer ses subsides et à laisser là l'ouvrage commencé. Alberti en effet avait mis en avant une idée des plus originales : appuyer la coupole sur huit niches demi-circulaires, prises dans l'épaisseur du mur (niches qui devaient servir de chapelles, malgré leur étroitesse), et relier directement, sans transition, la rotonde au corps même de l'église par une baie gigantesque. Commencés en 1470, les travaux ne furent achevés qu'en 1476, après la mort d'Alberti. Depuis, des embellissements ou restaurations considérables ont altéré singulièrement cet ouvrage, dont l'ensemble comme les détails n'ont cessé de donner prise à la critique.

La dernière et l'une des plus grandioses conceptions d'Alberti fut le plan de l'église Saint-André à Mantoue (gravé page 468)[4]. Les dessins étaient terminés le 22 octobre 1470; mais leur auteur put à peine voir le commencement des travaux, car il mourut en 1472. L'idée fondamentale de l'édifice est une net centrale voûtée en berceau et reposant sur d'autres voûtes en berceau, qui forment des chapelles profondes; ces chapelles à leur tour sont séparées par

1. Redtenbacher, *Geschichte.*

2. Gravures chez d'Agincourt et chez Lasinio (*Monumenti sepolcrali della Toscana*, pl. XXX). Des relevés plus exacts se trouvent parmi les dessins de Lesueur à la bibliothèque de l'École des Beaux-Arts de Paris (Toscane, fol. 66).

3. Marcotti, *Un Mercatore fiorentino*, p. 65.

4. Voy. les documents publiés par Gaye (*Carteggio*, t. I, p. 225), l'article de W. Braghirolli, dans le *Repertorium für Kunstwissenschaft*, 1879, p. 259-279, et le volume de M. Mancini, p. 509 et suiv.

d'autres chapelles plus petites à coupoles. « L'organisme intérieur de cette

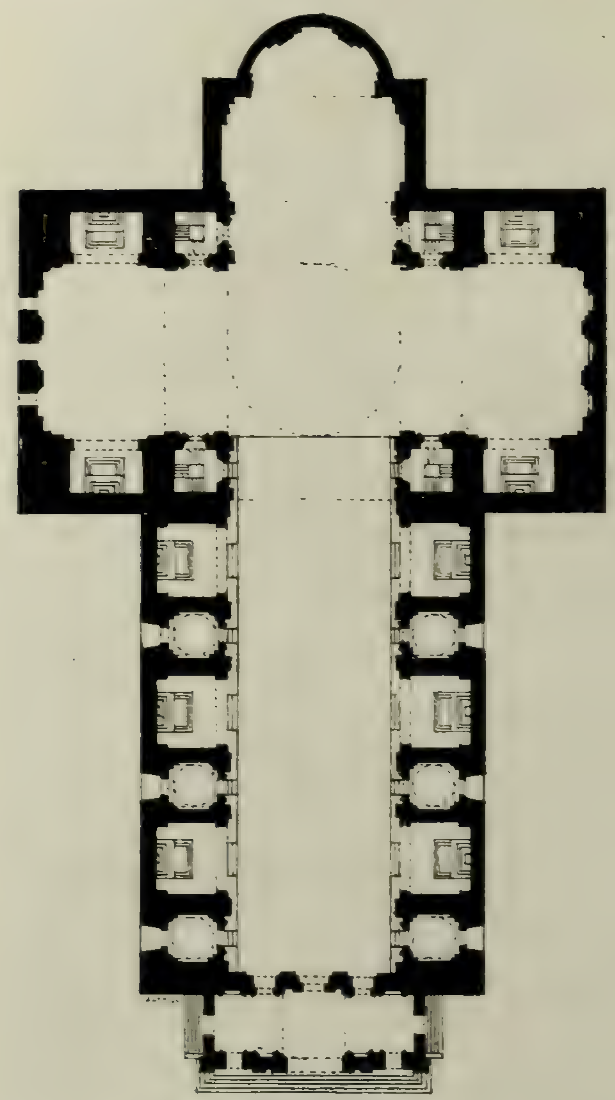


Façade de l'église Sainte-Marie Nouvelle à Florence.

magnifique église, dit M. de Geymüller[1], est tellement semblable à celui qu'adopta Bramante à Saint-Pierre de Rome, qu'on peut admettre sans hési-

tation qu'il lui servit de modèle. Son beau porche n'aura peut-être pas exercé sur Bramante une moindre influence[1]. »

Alberti mourut à Rome, âgé de soixante-huit ans, au printemps de l'année 1472. On ignore jusqu'à la date précise de sa mort, jusqu'à l'emplacement de son tombeau. Peu de temps avant sa fin, il avait accueilli dans sa maison et défrayé de tout, plusieurs mois durant, Luca Pacioli, le futur auteur du *de Divina Proportione*. Qui sait si celui-ci n'entretint pas, dans la suite, de cet homme prodigieux, son ami Léonard de Vinci, l'héritier intellectuel du grand artiste et penseur florentin, et ne servit pas de trait d'union posthume entre ces deux génies ?



Plan de l'église Saint-André a Mantoue.

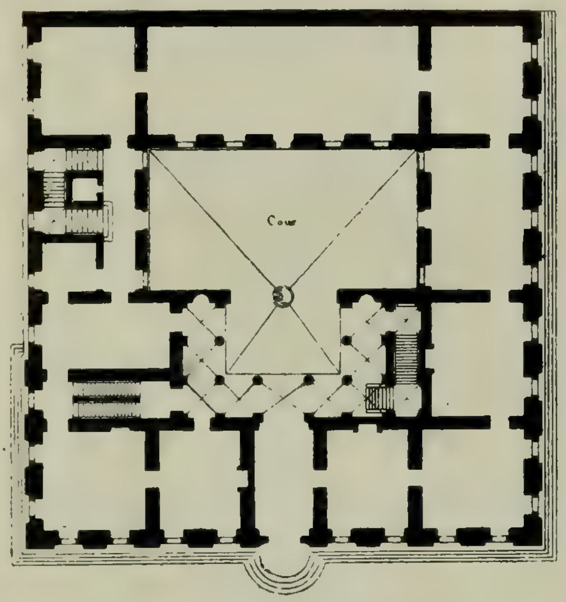
Ce que Michelozzo avait été à Brunellesco, Bernard Rossellino le fut à Léon-Baptiste Alberti, un disciple respectueux, mais qui savait en même temps développer les idées du maître ; activité féconde et bien réglée, sereine et noble figure, plus amoureux de correction que d'originalité, et dont les œuvres frappent moins la foule peut-être en raison même de leur équilibre et de leur perfection : ce sont là — qui l'ignore ? — qualités propres à faire vibrer toutes les cordes à la fois et non pas une seule au détriment des autres.

Bernardo di Matteo Gamberelli, surnommé Rossellino, était né à Florence en 1409 ; il y mourut en 1464, âgé de cinquante-cinq ans seulement. Ayant suivi la bannière d'Alberti, ce fut sous sa direction qu'il exécuta à Rome les grands travaux commandés par le pape Nicolas V, la reconstruction de Saint-Pierre et du palais du Vatican.

A Sienne, on fait honneur à Rossellino du palais Piccolomini, édifice imposant commencé par le pape Pie II (1458-1464), mais auquel on semble

1. *Les Projets primitifs pour la basilique de Saint-Pierre de Rome*, p. 7.

avoir travaillé jusque vers la fin du siècle, puisque Jacques Piccolomini, dans son testament de 1498, le qualifie de « palatium novum », mention à laquelle un contemporain a ajouté celle de « et non perfectum [1] ». Le palais s'élève dans une rue étroite et irrégulière, qu'il domine, isolé comme il l'est de toutes parts, sauf du côté de la place, où il se relie à une maison. Il est construit en pierres de taille rappelant le travertin employé à Rome. Le rez-de-chaussée, autrefois percé d'arcades servant de portes, est aujourd'hui muré, à l'exception de la porte principale. Au-dessus s'élève une rangée de fenêtres rectangulaires, fort petites, une sorte d'entresol, puis deux rangées de fenêtres monumentales, du même style que celles du palais de Pienza, avec cette différence qu'ici elles ne sont pas séparées par des pilastres. Un bandeau à denticules sépare l'entresol du premier étage, et le premier étage du second. Une frise, que surmonte une corniche, d'un style très libre et d'un effet très imposant (voy. page 395), couronne le tout. Sur un des angles, l'écu (la targe) des Piccolomini avec les croissants et l'aigle. Partout des porte-torche, en fer forgé, se terminant dans le bas par un mouton avec un croissant.



Plan du palais Piccolomini a Sienne.

Le cortile, qui n'a pas été terminé, devait avoir une forme particulière. Il comprend aujourd'hui trois rangées d'arcades, avec des colonnes à chapiteaux ornés de croissants. Le premier étage est ici séparé du second par un intervalle énorme ; au-dessus s'ouvrait une « loggia » aujourd'hui murée.

A Pienza [2], un autre palais Piccolomini, également construit pour Pie II, et légué par celui-ci à ses neveux, dès l'année 1463, puis l'église, l'évêché, l'hôtel de ville, tous fort bien conservés, nous montrent dans Rossellino l'imitateur diligent, parfois un peu lourd, d'Alberti.

Autour de Brunellesco et d'Alberti, une nuée d'architectes habiles, rompus à toutes les difficultés du métier, mais d'ordinaire plus habiles à conduire les travaux en sous-ordre qu'à inventer : Niccolò di Piero, qui appartient d'ailleurs

1. Document inédit conservé aux Archives de Sienne. Cf. le document de 1469, publié par Gaye (*Carteggio*, t. I, p. 218-220).

2. Voy. *Les Arts à la Cour des Papes*, t. I; *Le Tour du Monde*, 1882, liv. 1117; la *Zeitschrift für Bauwesen*, t. XVI, p. 513; l'*Allgemeine Bauzeitung* de Köstlin, 1882, p. 17 et suiv. (article de M. Holtzinger), et ci-dessus, p. 93, 434 et suiv.

encore à l'âge précédent, quoiqu'il ait vécu jusque vers 1420; Antonio Manetti, et Antonio di Tuccio Manetti; Luca Fancelli, que nous retrouverons à Mantoue; la Cecca (1446-1468), surtout célèbre comme ingénieur militaire (il mourut au champ d'honneur); Camicia Chimenti (1427; vivait encore en 1505), qui eut l'honneur de travailler pour le roi Mathias Corvin; le Francione, à la fois artiste en marqueterie, ingénieur militaire et architecte; Giovanni di Bertino, qui semble avoir dirigé les travaux du palais Ruccellaï, ceux de la façade de Sainte-Marie Nouvelle et ceux du premier chœur de l'Annonciation[1].

A Sienne, les architectes du quinzième siècle, de même que leurs compatriotes les sculpteurs et les peintres[2], flottent longtemps entre les souvenirs du passé — ces souvenirs du moyen âge qui avaient jeté un si vif éclat dans leur ville — et les séductions que faisaient briller à leurs yeux ces tentateurs de Florentins, voisins et rivaux aussi haïs qu'enviés. Une circonstance purement fortuite, l'emploi des briques, qui alternent ici avec les pierres de taille, compliquait d'ailleurs le rôle des constructeurs. Le principe de la Renaissance domina pourtant dès la première moitié du quinzième siècle, mais il ne s'affirma pas avec la netteté et la vigueur qui eussent pu engendrer des œuvres véritablement vivantes, et puis c'est à un Florentin, à Bernard Rossellino, que l'on doit le plus important des édifices de cette époque, le palais Piccolomini, au style si ample, aux proportions si harmonieuses (voy. page 395 la gravure de la corniche et page 469 la description de ce palais).

Le palais Spannocchi, avec cinq fenêtres de façade seulement, un rez-de-chaussée et deux étages, a quelque chose d'étriqué; la corniche supportée par des consoles trop grandes achève de l'écraser.

Quant au palais des Papesses (palazzo Nerucci), aujourd'hui restauré et converti en Banque nationale, il est encore à moitié gothique. Le cortile se distingue par des piliers octogonaux en briques et à loge ouverte.

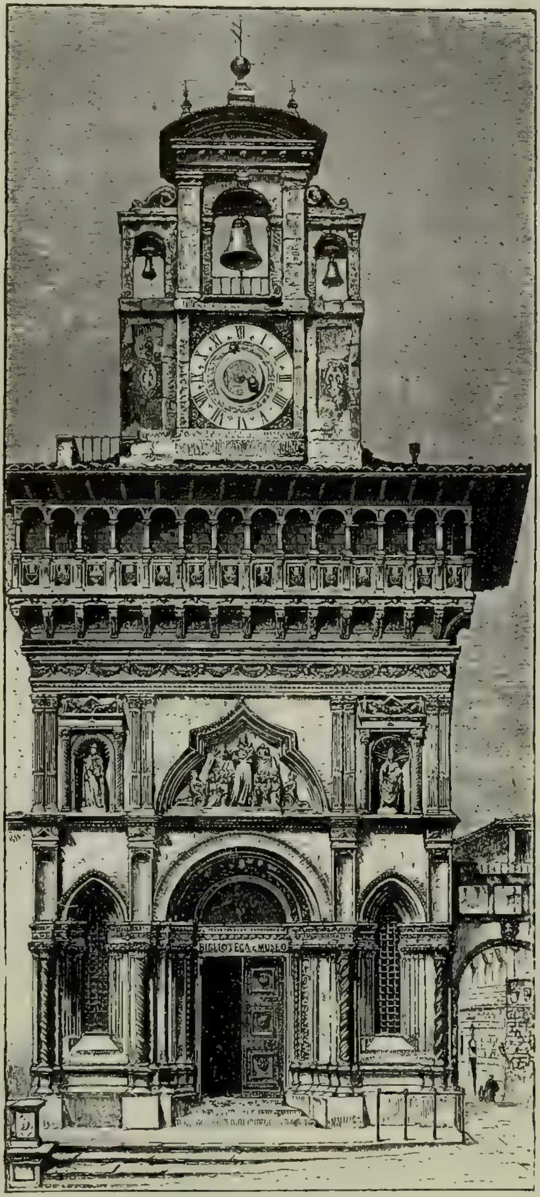
Les Siennois ont le mérite d'avoir adopté, des premiers, un genre de construction dont il est difficile de séparer l'idée même de la Renaissance, ces loges ouvertes, de plain-pied avec les places publiques, ou élevées de quelques marches seulement, souvenir bien affaibli de la basilique antique, remises en honneur par Orcagna dans la « Loggia dei Lanzi ». En 1417, ils élevèrent la « Loggia degli Uffiziali » ou « Casino dei Nobili », gothique quant à son style, mais toute moderne d'inspiration. La seconde loge, d'une élégance déjà un peu facile, d'une correction déjà un peu banale, est la « Loggia del Papa », construite par Federighi en 1460. La chapelle, à arcades ouvertes, bâtie à côté du « palazzo dei Diavoli », par Federighi également, se rapproche aussi de ces modèles; le gothique y coudoie encore la Renaissance.

1. Voy. pour tous ces noms la table de l'édition de Vasari publiée par M. Milanesi.
2. Voy. ci-dessus, p. 75-78.

Antonio Federighi dei Tolomei († 1490), dont nous venons de prononcer le nom, à la fois architecte et sculpteur, résume avec le plus de distinction, pour cette période, ce que l'on peut appeler le style siennois.

Pour la période suivante, le plus éminent des architectes siennois est Francesco di Giorgio Martini, que nous retrouverons dans le second volume de ce travail.

Chez cette race, de tout temps portée vers la finesse plutôt que vers la force, l'architecture affecta de plus en plus de pureté, tendances qui, au siècle suivant, trouvèrent leur plus haute expression dans le Siennois Balthazar Peruzzi, l'harmoniste par excellence en matière d'architecture.



Palais de la « Misericordia » à Arezzo.

A Arezzo, un des plus charmants produits du style de transition est le *Palazzo della Fraternità* ou la *Misericordia :* au rez-de-chaussée, deux fenêtres en ogive flanquent une porte en plein cintre; au premier étage, la Renaissance triomphe partout, dans les pilastres, dans les génies tenant des festons, dans les niches contenant des statues, enfin dans la frise; seul le motif assez disgracieux qui encadre le bas-relief placé au-dessus de la porte procède du moyen âge. A l'étage supérieur, les consoles qui supportent la petite loge découverte, rappellent par leur saillie excessive les mâchicoulis de l'époque antérieure. Quant au vase à fleurs qui se développe sous chaque arcade de la loge, c'est la signature de la Première Renaissance, une de ses inventions les plus caractéristiques et les plus charmantes.

Vasari attribue la construction de l'étage supérieur à Niccolò di Piero d'Arezzo, l'habile sculpteur arétin, qui l'aurait bâti en 1383. Sur la première partie de cette assertion, on peut en croire le biographe, car Niccolò di Piero fut un précurseur dans toute la force du terme; quant à la date mise en avant par Vasari, elle ne saurait s'appliquer qu'au commencement des travaux, c'est-à-dire au rez-de-chaussée, et nullement au premier étage : en 1383, personne en Italie ne savait construire avec une telle entente du style nouveau.

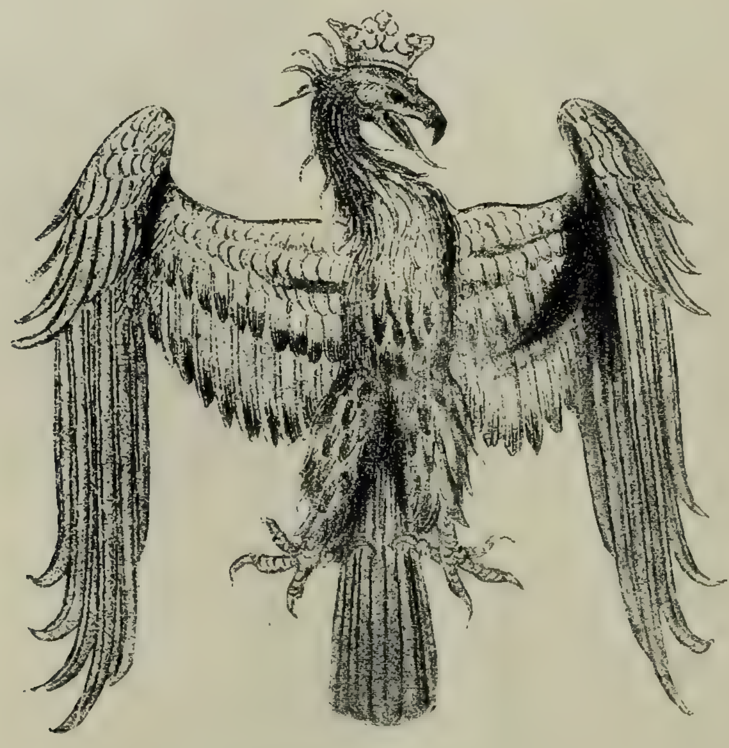
A Pise, quelques palais — le cortile de l'Université, celui du palais archiépiscopal, la Casa Trovatelli et la Casa Toscanelli — décrits par les auteurs du *Cicerone*, méritent seuls une mention.

A Pérouse, la Renaissance s'incarne dans l'oratoire de Saint-Bernardin, construit et décoré en 1461 par Agostino di Duccio[1], et dans la porte de Saint-Pierre, commencée par le même artiste en 1473, en collaboration avec Polidoro di Stefano (gravée page 431).

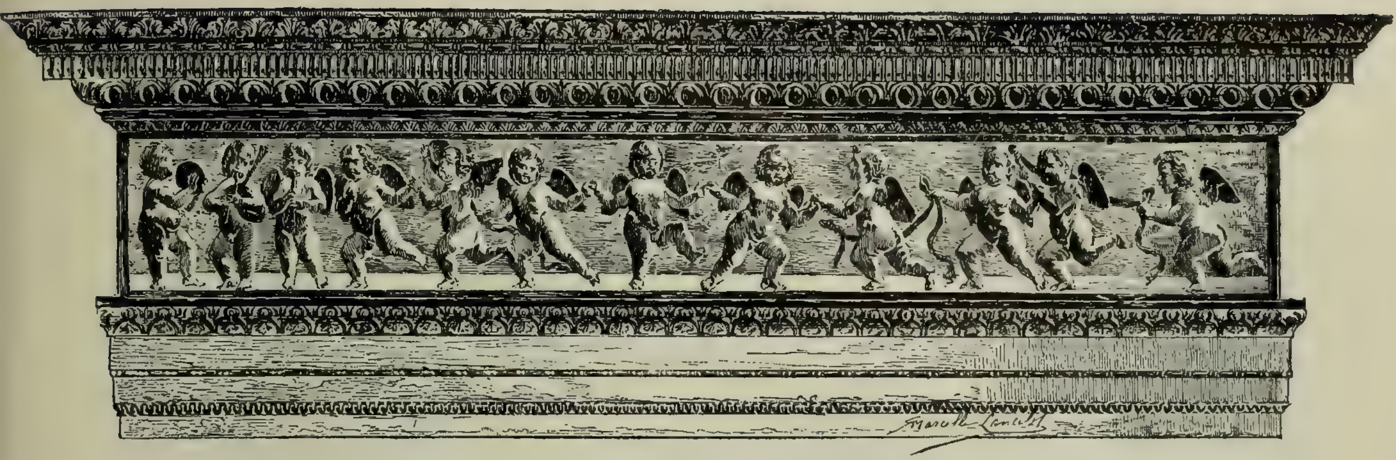
Plus près de Rome et de la mer Tyrrhénienne, à Corneto, le palais Vitelleschi[2], commencé dans le premier tiers du quinzième siècle par le cardinal de ce nom (voy. page 86), nous offre un mélange assez incohérent d'éléments gothiques et d'éléments antiques : des fenêtres polylobées et des mâchicoulis à côté de portes dont le fronton triangulaire repose sur des consoles.

1. Décrit par M. P. Schœnfeld, dans la *Zeitschrift für bildende Kunst*, 1880, p. 293 et suiv.

2. Ce palais a été publié par M. Boffi, à Milan, chez Hœpli, en 1886 : *Il Palazzo Vitelleschi in Corneto Tarquinia;* un vol. gr. in-fol. Une gravure de la façade a paru dans *la Renaissance au temps de Charles VIII*, p. 165; une gravure d'une des fenêtres, ci-dessus, p. 392.



Etude d'aigle couronnée.
D'après un dessin de Pisanello. (Musée du Louvre.)



Frise d'une cheminée du palais ducal d'Urbin.

CHAPITRE IV

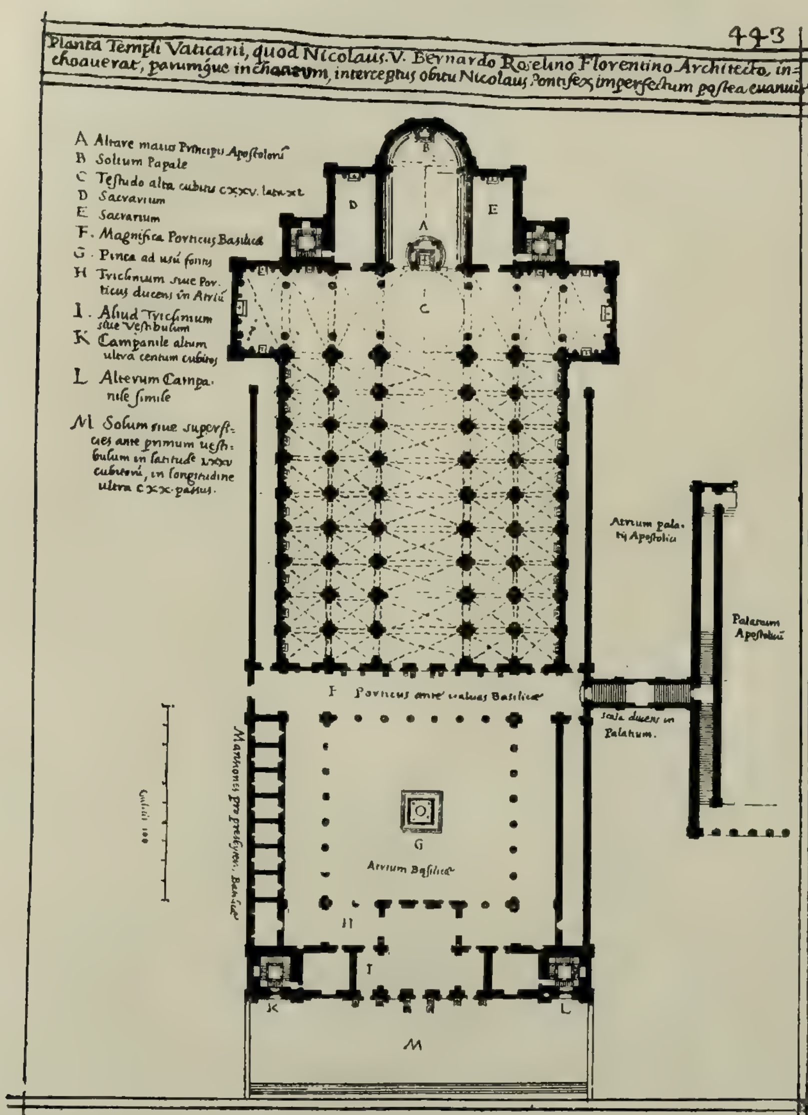
LES ARCHITECTES DE ROME, D'URBIN, DE VENISE ET DE LA LOMBARDIE.

A Rome[1], au milieu de tant de merveilles en l'art de bâtir, en face de ces ruines incomparables, le style reste lourd et terne, les combinaisons manquent d'originalité, les profils de finesse; sécheresse et pauvreté, tels sont les traits caractéristiques des innombrables églises et palais élevés au quinzième siècle. Aussi bien, en dehors de quelques architectes florentins « di primo cartello » (Léon-Baptiste Alberti et Bernard Rossellino, puis les San Gallo), les papes, les cardinaux, les grands seigneurs ne firent-ils appel qu'à des maîtres de troisième ou de quatrième ordre, les uns Toscans, comme Antonio di Francesco de Florence, Giovannino de' Dolci, l'architecte de la chapelle Sixtine, le Francione, Giacomo di Cristoforo de Pietrasanta, l'architecte de l'église Saint-Augustin (en collaboration avec Sebastiano de Florence) et du Belvédère d'Innocent VIII, Meo del Caprina, Baccio Pontelli, Lorenzo de Pietrasanta, Bernardo di Lorenzo de Florence; les autres Lombards, tels que Gratiadei de Brescia. Je n'insisterai pas ici sur la biographie de ces différents maîtres, me bornant à

1. Bibl. : Letarouilly, *Édifices de Rome moderne*. Paris, 1840-1857. — Le même, *Saint-Pierre et le Vatican*. Paris, 1882. — A. Ferri, *l'Architettura in Roma nei secoli XV e XVI*. Rome, 1867. — A. de Reumont, *Geschichte der Stadt Rom*, t. III. — F. Gregorovius, *Storia della città di Roma*.

renvoyer le lecteur à mon travail sur *les Arts à la Cour des Papes*, ouvrage dans lequel il trouvera tous les détails nécessaires.

Pendant la première moitié du quinzième siècle, l'intérêt se concentre sur les entreprises grandioses du pape Nicolas V[1]; quoique restées à l'état d'ébauche, elles marquent une conception trop généreuse et trop haute du rôle de l'architecture pour ne pas nous arrêter un instant. On a vu que Léon-Baptiste Alberti et Bernard Rossellino[2] furent les maîtres chargés par Nicolas de réaliser ces projets gigantesques.



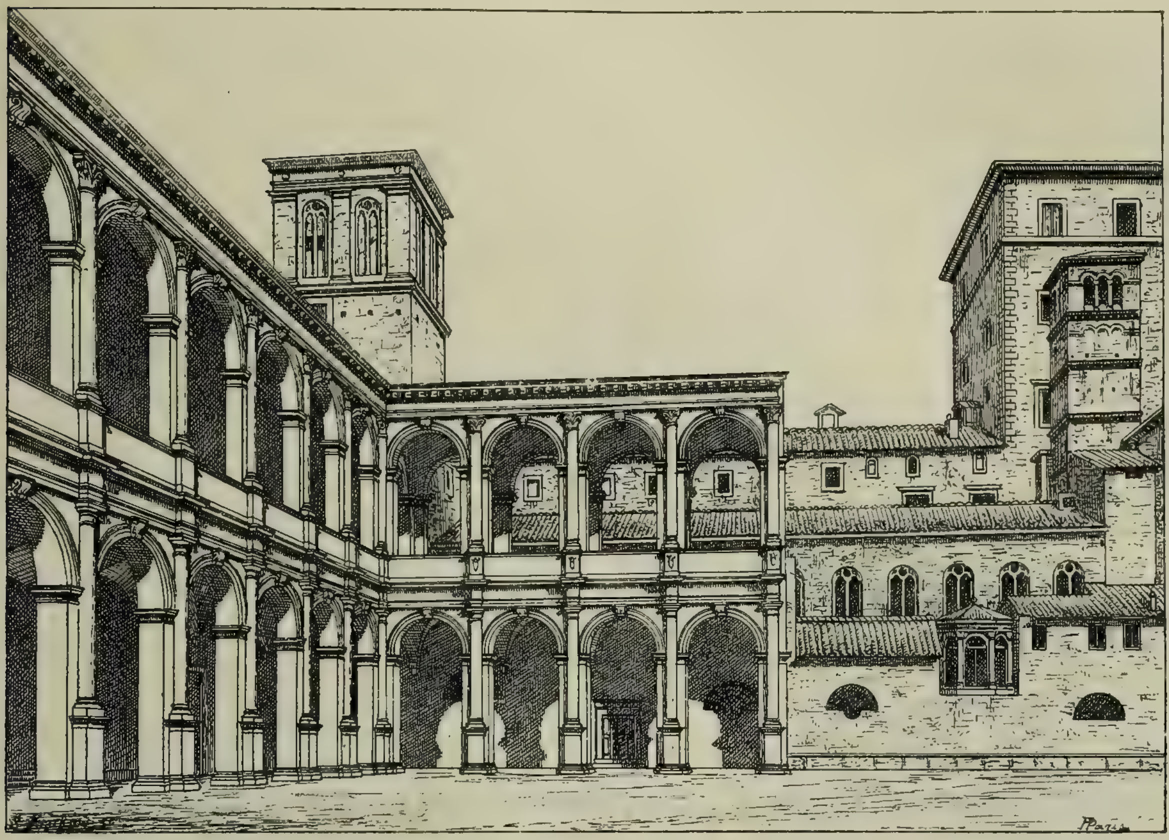
Essai de reconstitution du projet d'Alberti et de Rossellino pour la basilique du Vatican.
(D'après un dessin de Ferrabosco : Rome, Bibliothèque Barberini.)

De tous les monuments romains de la Première Renaissance, le palais de Saint-Marc, ou, comme on l'appelle aujourd'hui, le palais de Venise, est celui qui actuellement encore attire le plus l'attention : construit au pied du Capitole, sur une vaste place qu'il domine entièrement, il s'impose autant par sa masse énorme que par les particularités de son style, par ce caractère de transition si marqué entre les palais-forteresses du moyen âge, dont Florence a si longtemps conservé la tradition, et les habitations si claires, si gaies, si élégantes, si véritablement modernes, inventées par Léon-Baptiste Alberti et par Bernard Rossellino[3]. Ce

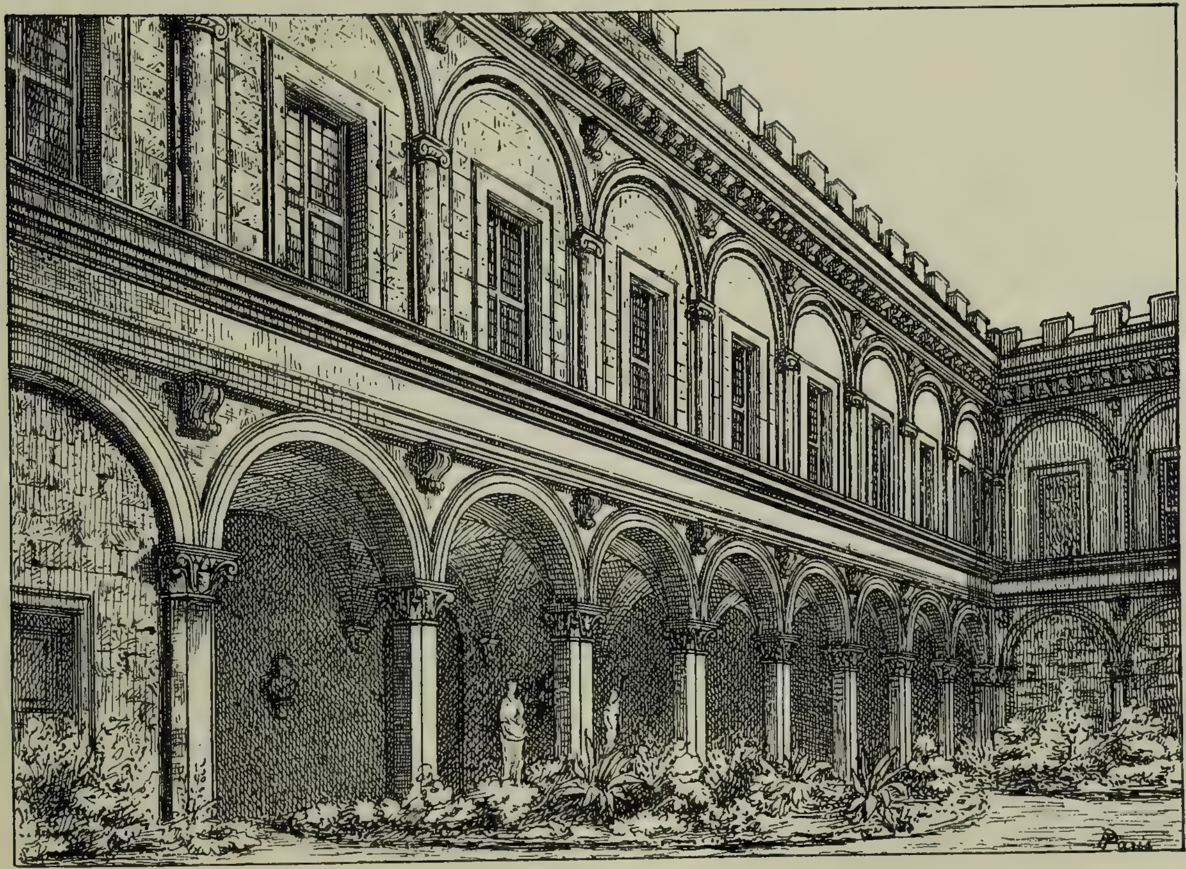
1. Voy., sur ces travaux et sur la part qu'y prit Alberti, l'étude de M. Dehio dans le *Repertorium für Kunstwissenschaft*, 1880, p. 241, 247, 257, et ci-dessus, p. 89.

2. On a souvent fait honneur des constructions de Bernardo Rossellino à son quasi-homonyme et compatriote Bernardo di Lorenzo. Mais ce système doit être définitivement abandonné. Il résulte de mes recherches dans les Archives romaines que Bernardo di Lorenzo soumissionna en 1466 la construction d'une partie du palais de Venise, mais que le contrat ne fut pas exécuté.

3. Les documents sur l'histoire du palais de Saint-Marc se trouvent dans *les Arts à la Cour*



La cour du palais de Saint-Marc (palais de Venise) à Rome.



Le jardin du petit palais de Saint-Marc (palais de Venise) à Rome.

monument qui comprend le grand palais proprement dit, avec son cortile imité du Colisée, et le petit palais (« palazzetto »), fut commencé vers 1455 par le cardinal Barbo et continué par le même prélat devenu le pape Paul II († 1471). On ignore le nom de l'architecte qui en a tracé les plans (ce ne fut certainement pas Baccio Pontelli) : nous savons seulement que Giuliano da San Gallo, Giacomo da Pietrasanta, Giovannino de' Dolci, y ont travaillé.

Un autre édifice d'une grande importance, la Loge de la bénédiction (commencée sous Pie II, terminée sous Alexandre VI, détruite au dix-septième siècle), formait une sorte de portique à trois étages, avec des colonnes engagées. Giuliano da San Gallo et d'autres artistes célèbres prirent part à sa construction.

A Naples, un petit nombre seulement de monuments rentrent dans le cadre de ce premier volume.

Nous avons déjà fait connaissance (pages 112 et suiv.) avec les architectes attachés au service d'Alphonse V et de Ferdinand I[er], notamment avec Pietro di Martino, de Milan, qui éleva l'arc de triomphe du « Castel Nuovo ». En dehors de l'arc de triomphe, il n'y a lieu de citer ici que le palais Maddaloni-Colobrano, ou Sant' Angelo, que son propriétaire, Diomede Caraffa, fit reconstruire en 1466 et orner d'un portail dans le goût florentin; puis les cloîtres de Monte Oliveto et de San Severino, attribués à Andrea Ciccione, et quelques portails.

Nous retrouverons dans notre second volume et les Giuliano da Majano et les Giuliano da San Gallo et les Giovanni da Mormanno, et bien d'autres architectes, avec les édifices dont ils ont enrichi Naples vers la fin du siècle, la « Porta Capuana », Poggio Reale, la chapelle de Pontano, etc.

En longeant les côtes de l'Adriatique pour remonter vers le nord, de Brindisi à Venise, le monument le plus remarquable et le plus complet de la Première Renaissance est, en dehors du temple des Malatesta à Rimini, le palais ducal d'Urbin, aujourd'hui encore relativement bien conservé[1]. Commencé dès 1447, à ce que l'on affirme, par Frédéric de Montefeltro, d'abord comte, puis duc d'Urbin, ce noble édifice fut continué à partir de 1467, et augmenté de la partie à laquelle il doit principalement sa réputation : de là l'irrégularité du plan. Le 10 juin 1468, le prince adressait à l' « egregio huomo maestro Lutiano, dotto et instruito in quest' arte (dell' architettura) », les lettres patentes qui le nommaient architecte en chef du palais[2].

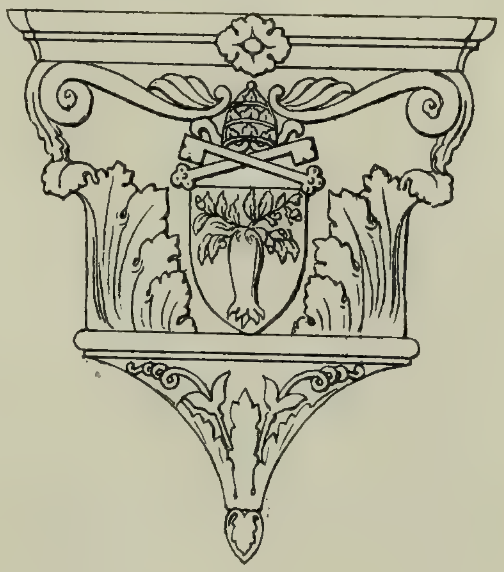
des Papes, t. II, p. 49 et suiv., dans un article que j'ai publié dans la revue *l'Art* (1883, t. IV), et dans *Gli Studj in Italia*, 1884. Voy. en outre le *Melozzo da Forli*, de M. Schmarsow, p. 63 et suiv., l'article de M. G. Gatti dans les *Studi e documenti di Storia e Diritto* (1887) et celui de M. Stevenson dans les *Mélanges de l'École française de Rome* (1888).

1. Pour la bibliographie, voy. ci-dessus, p. 128.

2. Gaye, *Carteggio*, t. I, p. 214-215

Luciano di Martino était originaire de Laurana (ou Lovrana), petite ville d'Istrie. D'après Baldi, il aurait fait ses premières armes à Naples, en construisant la villa de Poggio Reale. Mais nous savons que cet édifice fut commencé seulement en 1487, et qu'il eut pour auteur Giuliano da Majano. Peut-être Baldi a-t-il entendu parler de l'autre Laurana, Francesco, le sculpteur, qui travaillait effectivement à Naples vers cette époque (1474). Quoi qu'il en soit, ce renseignement, que Baldi n'a d'ailleurs donné que sous toutes réserves — « per quanto si dice » —, me paraît devoir être définitivement écarté.

Le duc, tous les témoignages sont d'accord sur ce point, fut le véritable collaborateur de l'architecte : comme Nicolas V, comme Pie II, il lui traça le plan de l'édifice, discuta avec lui jusqu'aux moindres détails de l'aménagement[1]. Les modèles dont ils cherchèrent à s'inspirer furent, d'après Baldi, ceux de l'ancienne Rome (on trouve un souvenir de ces études dans l'inscription monumentale qui fait le tour du cortile), mais surtout ceux de Florence, ces arcs à la Brunellesco et à la Michelozzo, avec des médaillons dans les écoinçons : seulement Luciano fit un pas de plus. « On peut dire de lui, affirme M. de Geymüller, qu'ayant étudié dans sa jeunesse le style de Brunellesco, il le transforma et le livra bramantesque entre les mains de Bramante. »



Cul-de-lampe du palais ducal d'Urbin.

Lorsque Luciano mourut, en 1483, le palais était achevé dans ses parties principales : aussi Baccio Pontelli, à qui l'on a fait souvent honneur du plan de ce chef-d'œuvre, ne put-il que se consacrer à la décoration de l'intérieur, notamment aux marqueteries (1479-1482). En 1481, il envoya à Laurent le Magnifique un plan de ce palais, qui passait dès lors pour le plus parfait de l'Italie (voy. page 134). Un autre architecte célèbre, Francesco di Giorgio Martini, quoique fixé à Urbin, comme Pontelli, avant la mort de Luciano (il semble y avoir séjourné de 1477 à 1487, puis de nouveau en 1490, en 1492, etc.), arrivait trop tard également pour s'occuper d'autre chose que de constructions accessoires.

Le palais d'Urbin se développe, d'un côté sur un plan uni, en face de l'église Saint-Dominique; il suit de l'autre la déclivité du terrain, qu'il a fallu soutenir par des substructions formidables : la brique sert de base à la construction, mais par endroits on a eu recours à un revêtement en travertin; on a en outre

1. *E tudi li disegnò el buon signore*
Che d'ingegno è perfecto architectore.

Poème d'Antonio de Mercatello, publié par M. Schmarsow : *Melozzo da Forlì*, p. 72.

employé le tuf, la pierre de Césène, la terre cuite et le marbre, celui-ci réservé pour l'intérieur.

La façade principale n'offre pas la netteté de celle des palais florentins : c'est qu'elle se rattache à des corps de bâtiments préexistants. Le cortile, au contraire, par son étendue, son ampleur et son harmonie, laisse loin derrière lui les constructions similaires de Florence. Quant à la loge à triple étage, qui s'ouvre entre deux tours à encorbellement[1], elle présente un mélange inexprimable de grâce et de fierté. M. Schmarsow l'a rapprochée, avec beaucoup de sagacité, de l'arc de triomphe de Naples, encastré, comme elle, entre deux tours circulaires. Les détails n'offrent pas moins de distinction, depuis les encadrements des fenêtres, si riches et si purs, jusqu'aux escaliers si ingénieusement disposés.

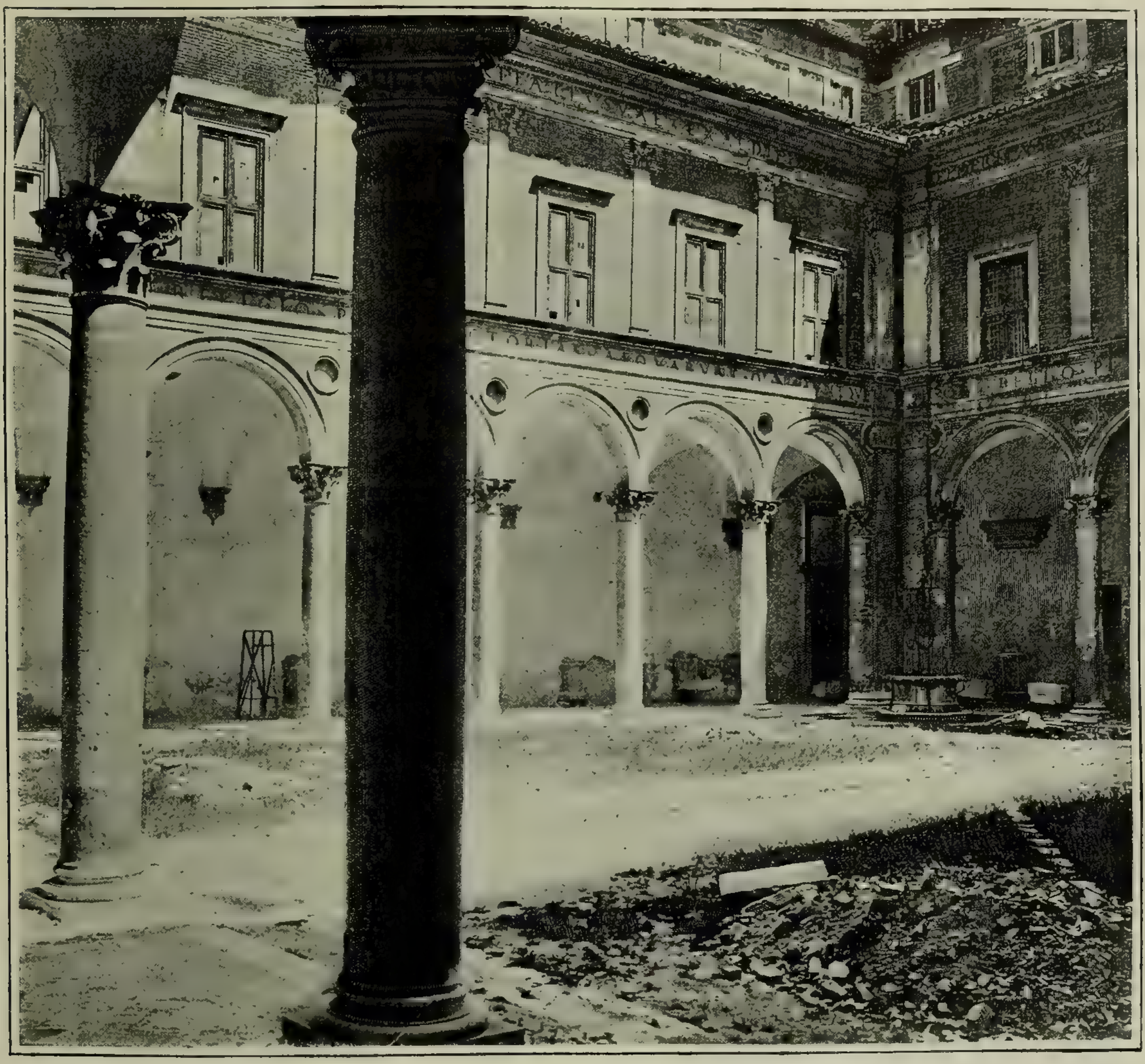
A l'origine, le palais renfermait, d'après le poète Antonio de Mercatello[2], 250 salles et chambres, 660 portes et fenêtres, 40 cheminées, « qui ne fumaient jamais ». On y admirait avant tout la grande salle avec les tapisseries de l'*Histoire de Troie*, la bibliothèque, le cabinet de travail (« studio ») du duc, la chapelle. Partout une décoration riche et de bon goût : sur les chambranles des portes et des fenêtres, sur les frises des cheminées, des arabesques, des rinceaux, des trophées, des grotesques, parfois même une danse d'enfants[3]. Bon nombre de ces sculptures avaient pour auteur le Milanais Ambrogio Baroccio. Cependant, d'après quelques vers assez obscurs de Mercatello, les Florentins semblent également y avoir eu une part considérable. Les vantaux des portes et certaines parois avaient pour ornements de véritables tableaux en marqueterie; Luciano ne dédaigna pas d'y mettre la main. Des communs très étendus, des citernes, un puits et un jardin rempli de plantes rares, complétaient cette demeure seigneuriale.

« Le palais d'Urbin, dit M. Schmarsow[4], est le berceau du style que nous concevons dans sa perfection, lorsque nous prononçons les noms de Bramante et de Raphaël. Ici, dans ce palais d'Urbin, s'est accomplie l'évolution victorieuse de la Première Renaissance vers la pureté classique. Malgré toute notre vénération pour Bramante, nous devons reconnaître que Luciano surpasse tous ses contemporains par la noblesse des profils et de certaines proportions, et qu'il est souvent difficile de le distinguer de son élève Bramante. » M. de Geymüller, de son côté, affirme que Luciano de Laurana, seul parmi les prédécesseurs de Bramante, nous montre cette beauté et cette élégance de certaines proportions, cette « morbidesse » de l'ornementation qu'on ne peut désigner que sous le nom de bramantesque[5].

1. Voy. la gravure de la page 31.
2. Schmarsow, *Melozzo da Forli*, p. 353, 355.
3. Voy. la gravure de la page 473.
4. *Melozzo da Forli*, p. 80.
5. *Raffaello Sanzio studiato come architetto*; Milan, Hœpli, p. 8.

Le palais de Gubbio, moins connu que le palais d'Urbin, a également pour architecte Luciano de Laurana.

L'activité déployée par les bâtisseurs florentins n'était rien au prix de celle dont firent preuve leurs émules vénitiens ; grâce à des ressources splendides, églises et palais naissaient comme par enchantement, quelque défavorables que



Cortile du palais ducal d'Urbin.

fussent d'ailleurs les conditions dans lesquelles l'architecture était appelée à se dé velopper : la difficulté de bâtir sur un sol mouvant, auquel des pilotis seuls pouvaient donner quelque solidité ; celle de trouver de l'espace, de l'air et de la lumière dans ce dédale de ruelles ; puis, au point de vue du style, ce mélange d'éléments incohérents, byzantins, arabes, gothiques, antiques[1]. Si le goût des Vénitiens avait égalé leur magnificence, nul doute qu'ils n'eussent rapidement pu rivaliser avec les Florentins, car au fond c'était une race artiste ; mais voilà

1. Bibl. : Cicognara, *le Fabbriche più cospicue di Venezia*. Venise, 1815-1820. — 2e édit., 1830-1840. — Cicogna, *Iscrizioni veneziane*. Venise, 1824-1865, 6 vol. in-fol. — Selvatico, *Sulla Architettura e sulla Scultura in Venezia*. Venise, 1847. — Ruskin, *the Stones of Venice*. Londres, 1851, 3 vol. — Yriarte, *Venise*. Paris, 1878. — Enfin les ouvrages indiqués ci-dessus, p. 162.

précisément leur côté faible : sollicités par les influences diverses avec lesquelles leur commerce les mettait sans cesse aux prises; pieusement attachés à la tradition, et cependant pleins de curiosité pour ces nouveautés qu'ils entendaient vanter partout, ils ne surent ni distinguer, ni prendre parti. Après avoir sacrifié, jusque vers 1450, à ce que le savant marquis P. Selvatico a appelé le style « arabo-archiacuto » (arabo-ogival), ils oscillèrent à tel point entre le style gothique et le style antique, que, dans la cour du palais des Doges, ils construisirent sur un rez-de-chaussée voûté en plein cintre un premier étage voûté en ogive. Si à tant de causes de trouble nous ajoutons la rareté des architectes nourris aux sources vives de l'art toscan (seul Michelozzo fit à Venise un séjour, de peu de durée d'ailleurs, en 1433; tous les autres architectes étaient des Vénitiens ou des Lombards), nous comprendrons aisément pourquoi l'architecture vénitienne du quinzième siècle est plus riche que pure, plus pittoresque qu'harmonieuse, pourquoi tant de motifs charmants se trouvent jetés sur des façades sans unité, pourquoi l'ornementation, cette suprême ressource des architectes aux abois, l'emporte à tout instant sur l'ossature même des édifices.

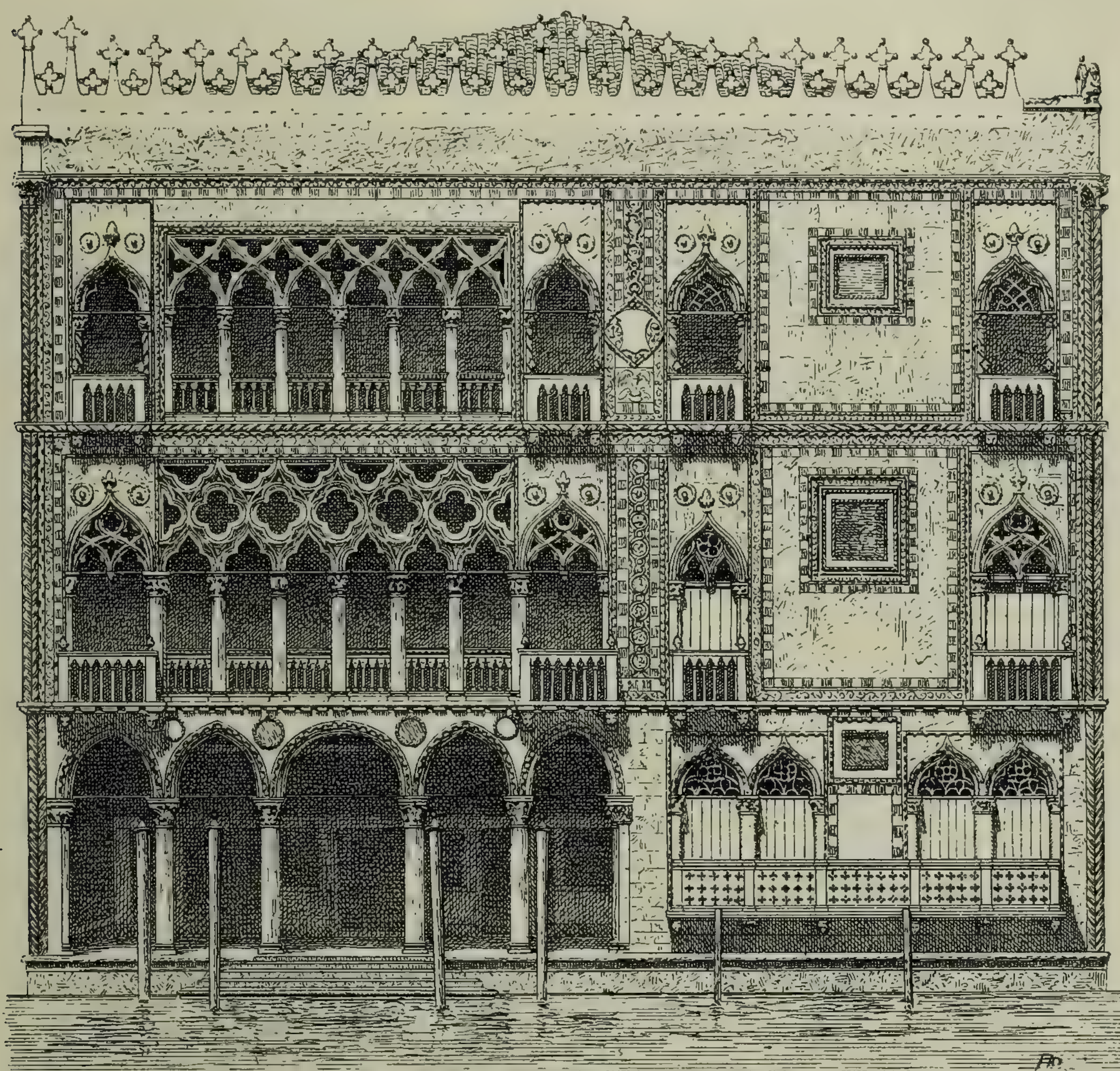
Un des phénomènes de la vie artiste à Venise, ce sont les dynasties d'architectes : les Bon ou Buon, les Bregno, Riccio ou Rizzo, les Lombardi; ne dirait-on pas que la forte constitution de la cité et l'organisation par castes réagissaient jusque sur le domaine des arts! Je n'essayerai pas ici de débrouiller la généalogie, terriblement compliquée et incertaine, de ces familles. Il suffira au lecteur de savoir que Giovanni di Bertucci (Albertuccio) Bon avait pour fils Bartolommeo et Pantaleone, et qu'ils auraient commencé ensemble en 1404, d'après *le Cicerone*, la façade du palais des Doges, terminée vers 1463. Je dois toutefois ajouter que, d'après une communication de M. Cecchetti, surintendant des Archives de Venise, on ne connaît de Giovanni Bon aucun document antérieur à 1423. Quant à Bartolommeo di Giovanni, il ne doit pas être confondu avec un autre Bartolommeo Bon qui mourut en 1529[1].

Martino Lombardi et son fils Pietro di Martino Lombardi, les chefs de la célèbre dynastie de ce nom, avaient pour patrie Carona (voy. page 168); leur nom de famille aurait été Solari[2]. Pietro mourut vers 1515; il eut pour fils Tullio Lombardo († 1532?) et Antonio († 1516). Quant à Moro Lombardo, il semble avoir été originaire de Bergame.

Dans l'architecture religieuse, le trait le plus saillant, ce sont les efforts des Vénitiens pour créer un type de façade qui conciliât la tradition byzantine avec les innovations des Florentins. On a vu (page 409) combien ces essais furent malencontreux; la gravure de la façade de l'église San Zaccaria (commencée en 1456, sur les plans d'Antonio di Marco selon les uns, de Martino Lombardo selon les autres) dispense à cet égard de tout commentaire : les volutes de

1. Caffi, dans l'*Arte e Storia*, 1885, p. 81-82, 89-90, 145-146.
2. Caffi, p. 146.

l'ordre inférieur rappellent celles de Santa Maria Novella de Florence, le couronnement, avec ses frontons semi-circulaires, se rattache à certains modèles byzantins. Quant au chœur, il est encore à moitié gothique. Même indécision dans l'église San Michele (1466), élevée sur les dessins de Moro Lombardo : ici l'architecte a emprunté aux Florentins l'appareil rustique de la façade. Le



La « Ca d'Oro » à Venise.

groupe des églises de Santa Maria dei Miracoli (1480), de SS. Giovanni et Crisostomo (1483), de la « Scuola di S. Marco » (1485), appartient déjà tout entier à la période postérieure.

Dans les palais, la fantaisie, bannie des créations d'un Brunellesco, d'un Michelozzo, d'un Alberti, d'un Rossellino, se donne librement carrière. Rien de plus charmant que ces loges ouvertes, ces galeries, ces balcons, ces fines dentelles de pierre, ces incrustations en marbre précieux. Tout l'effort d'ailleurs dans le palais vénitien porte sur la façade; le cortile, si développé ailleurs, existe à peine dans la cité des Doges.

Le plus éblouissant des palais de la première moitié du quinzième siècle est la fameuse « Ca d'Oro », mi-moresque, mi-gothique, mais dont on a pu dire

qu'elle réunissait tous les styles possibles (voy. page 168). A côté d'arcs en accolade, de merlons moresques, de moucharabis, on relève des écoinçons à médaillons, comme dans les palais florentins, et des cartouches rectangulaires.

Les palais Foscari et Pisano a San Paolo appartiennent également au style gothique ; sur ce dernier on remarque cependant déjà des oves.

Au palais des Doges, la façade qui donne sur la place (commencée, affirme-t-on, en 1404) nous échappe par son style — du pur gothique, — et la façade qui donne sur la cour (commencée en 1483) par sa date ; nous apprécions plus loin, dans la section consacrée à la sculpture, la « Porta della Carta », élevée et décorée par les Bon de 1439 à 1463 environ.

A Venise même, à Padoue, à Vicence, à Vérone, il y aurait trop à glaner, du moment où nous sortons de l'étude de quelques types caractéristiques, pour que nous nous engagions dans une recherche appelée à nous entraîner loin des limites du présent travail. Le lecteur trouvera dans les ouvrages spéciaux, indiqués sous la rubrique Bibliographie, la description des principaux de ces types. Bornons-nous à rappeler le charmant escalier de la « Casa Minelli » à Venise (gravé page 388), et de signaler à Padoue la maison dite de Tite-Live (palais Cicogna), avec ses frontons circulaires et ses tympans à la vénitienne. On admirera dans cette construction charmante, pleine de légèreté, de fantaisie et d'imprévu, la fenêtre à deux colonnes, puis les incrustations de marbre.

En Lombardie, les traits dominants de l'architecture pendant les deux premiers tiers du quinzième siècle sont : la résistance du style gothique, qui n'entend en aucune façon abdiquer, la recherche des éléments pittoresques, la profusion des ornements, ceux-ci obtenus surtout à l'aide de la terre cuite, c'est-à-dire d'un procédé qui avec un seul moule permet de multiplier le même motif indéfiniment et sans grande dépense, tandis qu'ailleurs il fallait sculpter péniblement, un à un, jusqu'aux moindres détails, oves, denticules, cordons de perles. Les Lombards usèrent et abusèrent de cette facilité. Aussi les puristes florentins devaient-ils se voiler la face devant tant de licences et d'incorrections. Habitués aux lois délicates des proportions, aux modulations savantes d'un Brunellesco et d'un Alberti, à cette musique si suave, les héritiers des Étrusques enduraient un véritable supplice au milieu de ces Gaulois cisalpins, ayant toutes les audaces d'une race plus jeune et plus rude. Leurs hôtes, par contre, auraient été désolés de faire de l'architecture classique ; ils ne conservèrent si longtemps l'arc ogival que pour obtenir de la variété et du piquant. Leurs créations ont la vie, la vigueur, la richesse. Que leur importait le reste ?

Il faut d'ailleurs reconnaître qu'ici encore les germes recélés dans le sein de la Lombardie ne furent fécondés qu'au contact des Florentins. Mais, une fois l'impulsion première donnée, les Lombards s'empressèrent de modifier la donnée florentine en s'inspirant purement et simplement des remarquables constructions romanes de leur pays, Santa Eufemia de Pavie, l'abbaye de

Chiaravalle, l'église S. Gottardo à Milan, etc. Ainsi, dans le Milanais aussi bien qu'en Toscane, le retour aux modèles, soit de la période romane, soit de l'antiquité chrétienne, précéda souvent l'étude même de l'antiquité classique et servit à ménager la transition. Quant aux monuments romains de la Lombardie, ceux de Milan, de Brescia, etc., ils auraient, au dire de certains raffinés, exercé plutôt une influence fâcheuse, en raison de l'incorrection qui les distinguait de ceux de l'Italie centrale[1].

A Milan, le bruit qui s'éleva, tout le quinzième siècle durant, autour de cette œuvre mal venue appelée le dôme, a trop souvent fait oublier une série de monuments bien autrement importants pour l'histoire des idées nouvelles, le château reconstruit par les Sforza à partir de 1450, vaste comme une ville, le grand hospice, le lazaret, la chapelle des Portinari à S. Eustorgio, une série de palais[2].

En dehors de Brunellesco, que nous savons avoir été appelé à Milan par le duc Philippe-Marie (p. 176), le principal apôtre de la Renaissance dans la capitale de la Lombardie fut un autre Florentin, à la fois sculpteur et architecte, Filarete.



Modèle d'une église milanaise, d'après une médaille de Pierre de Milan.

Antonio di Pietro Averulino ou Averlino, surnommé Filarete (Philarète, en grec : ami de la vertu), naquit à Florence vers 1400 et mourut vers 1469[3]. On manque de détails sur ses débuts : nous savons seulement qu'il prit part au travail des portes du Baptistère sous la direction de Ghiberti. Malgré la médiocrité de son talent en tant que sculpteur, il réussit à fixer sur lui les regards du pape Eugène IV, pendant le séjour de ce pontife à Florence, et à obtenir ainsi une commande faite pour flatter les plus ambitieux : celle des portes du premier sanctuaire du monde, de Saint-Pierre de Rome. Nous apprécions plus loin, dans la section de la sculpture, cet ouvrage monumental par ses dimensions, ainsi que les autres bas-reliefs ou statues de Filarete. Ici nous n'avons à nous occuper que de l'architecte. C'est à Milan, selon toute vraisemblance, qu'il fit ses premières armes, après son séjour à Rome, séjour troublé et abrégé par

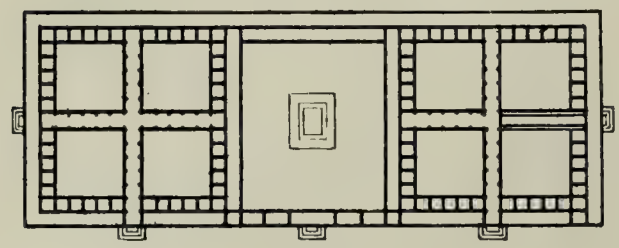
1. Redtenbacher, *Die Architektur der italiænischen Renaissance.* — Notre gravure reproduit le modèle d'une église milanaise, tel qu'on les concevait dès 1462 (voy. p. 180).

2. Bibl. : Paravicini, *l'Architecture de la Renaissance en Lombardie.* Dresde, s. d. in-fol. (planches médiocres, mais riches en renseignements inédits). — Gruner, Ottolini et Lose, *The Terra cotta Architecture of North-Italy (XII*th*-XV*th *centuries).* Londres, Murray, 1867, un vol. in-fol. avec pl. — Et ci-dessus, pages 178 et suiv.

3. Le portrait gravé ci-dessus (p. 363) nous a été conservé par une médaille dont on fait honneur à Filarete même, médaille d'une facture sèche et pauvre, comme les sculptures des portes de Saint-Pierre de Rome. Un autre portrait, une miniature, se trouve dans le manuscrit du fonds Magliabecchi, à la Bibliothèque nationale de Florence. J'en ai publié une photogravure dans *les Précurseurs de la Renaissance* (p. 94).

une aventure des plus fâcheuses[1] : Accusé, au début du pontificat de Nicolas V, en 1448-1449, d'avoir volé la tête de saint Jean-Baptiste, relique vénérée entre toutes, il fut mis en prison, appliqué à la question, et finalement banni de la Ville éternelle. Il chercha fortune à Milan, où nous le trouvons en 1451 au plus tard, mis en relations par les Médicis avec le duc François Sforza[2]. On a vu plus haut avec combien de difficultés il eut à lutter, en tant qu'étranger d'abord, ensuite comme représentant des doctrines nouvelles (page 178) : après avoir échoué au dôme aussi bien qu'au château ducal, il se rejeta sur le Grand Hospice, l'« Ospedale Maggiore », et fut assez heureux pour voir adopter ses plans.

Ces plans comportaient un vaste rectangle de 240 mètres de long sur 96 de large, contenant au centre une cour dans laquelle devait s'élever une église à coupole entourée de quatre tours, puis, à droite et à gauche de cette cour, quatre cours plus petites, bordées de salles et de portiques. L'extérieur devait présenter au rez-de-chaussée un portique ouvert, avec des arcs en plein cintre reposant sur des colonnes, et à l'étage supérieur des fenêtres également cintrées s'ouvrant dans une suite de pilastres, interrompue par une plate-forme placée au centre de la façade[3].



Plan du Grand Hospice de Milan.

La première pierre fut posée le 12 avril 1457, et plusieurs années durant Filarete présida aux travaux : il dirigea lui-même dans l'aile de droite la construction de la salle en forme de croix, disposée de façon que, de chacun des bras de cette croix, les malades pussent voir l'autel situé au centre (une disposition analogue fut adoptée par Sixte IV pour l'hôpital du Saint-Esprit à Rome); il mena en outre à fin trois des quatre cours. Les travaux continuèrent après sa retraite sous la direction de Guiniforte ou Boniforte Solari, qui revint à l'arc en ogive : d'où cette contradiction apparente entre les principes professés par Filarete dans son *Traité d'Architecture* et la règle suivie dans ses constructions[4].

Filarete commença en outre la construction de la cathédrale de Bergame,

1. Les documents sur cet épisode, jusqu'ici inconnu, de la vie de Filarete, ont paru dans le *Courrier de l'Art*, 1883, p. 33. Cf. *Les Arts à la Cour des Papes*, t. I, p. 89-90.

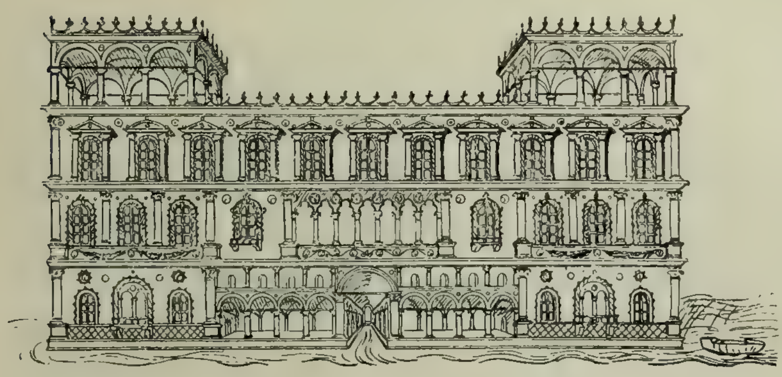
2. Milanesi, *Lettere d'Artisti italiani dei secoli XIV° e XV°;* Rome, 1869, p. 9.

3. Vasari, qui ne tenait qu'en médiocre estime le talent de Filarete, loue la parfaite appropriation de l'édifice : « Je ne crois pas, dit-il, qu'on trouve dans toute l'Europe un établissement si bien fait, si bien ordonné. » — Le projet de palais reproduit ci-contre montre que Filarete ne dédaignait pas de s'inspirer des modèles de la haute Italie : la « Loggia » du premier étage est tout à fait dans le goût vénitien.

4. Paravicini, p. 2. — Cf. Mongeri, *l'Arte in Milano*, p. 390 et suiv. — A. Darcel, *Excursion à Malte*, p. 355-356. La plupart des auteurs modernes, entre autres Burckhardt, ont pris la partie construite au dix-septième siècle, et décorée de terres cuites dans le goût du quinzième, pour la partie ancienne de l'édifice. La vérité est que la façade centrale a été composée de toutes

travail qui fut terminé longtemps après sa mort par Charles Fontana.

Ce fut à Milan, pendant qu'il était au service du duc François, toujours plein de bienveillance pour lui, qu'il composa le *Traité d'Architecture* que nous avons analysé dans un des chapitres précédents (page 363).

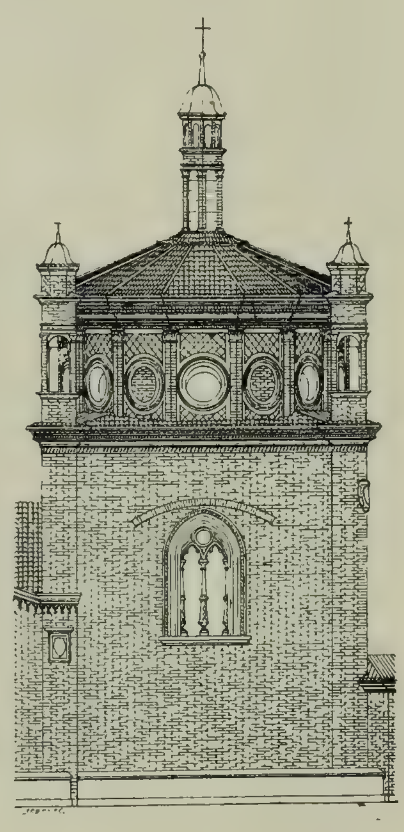


Projet de palais, d'après un dessin de Filarete.
(Bibliothèque nationale de Florence.)

Après la mort de François Sforza, Filarete semble être retourné à Florence, puis à Rome, théâtre de ses premiers exploits. Georges Vasari le fait mourir dans la Ville éternelle à l'âge de soixante-neuf ans.

Filarete ne jouissait pas d'une autorité assez haute pour faire prévaloir à lui seul, dans ce milieu milanais si réfractaire, les principes de l'art nouveau. L'arrivée de Michelozzo, le plus habile des disciples de Brunellesco, vint puissamment en aide aux réformateurs. On a vu (page 179) que ce maître fut chargé par Cosme de Médicis de remanier et d'embellir le palais dont le duc François lui avait fait don en 1456.

Ce fut encore Michelozzo qui se fit en Lombardie le propagateur des églises circulaires et à coupoles, destinées à prendre un si brillant essor dans ces régions. La chapelle de Saint-Pierre Martyr ou des Portinari, à S. Eustorgio (commencée d'après une inscription en 1462, terminée en 1468), devint le prototype de la chapelle du Colleone à Bergame (1470-1477), de l' « Incoronata » de Lodi (1488), ainsi que des innombrables édifices similaires construits par Bramante ou sous son influence. On sait que cette chapelle procédait elle-même de deux des chefs-d'œuvre de Brunellesco, la sacristie de Saint-Laurent et la chapelle des Pazzi : « L'ossature de l'édifice est formée de quatre grands arcs à claveaux de marbre alternativement blanc et noir, partant des angles du carré, combinés avec quatre oculus placés obliquement sur leurs



La chapelle des Portinari.
(Vue extérieure.)

pièces au dix-septième siècle par Ricchini, qui, cédant à des préoccupations archéologiques

reins en guise de pendentifs. Deux des côtés sont percés d'un arc », dit M. Darcel, à qui nous empruntons cette description, « l'un qui sert d'entrée, l'autre qui donne accès dans une petite abside. Leurs pieds-droits sont des pilastres corinthiens, et leurs archivoltes sont décorées de grotesques blancs en relief sur fond vert. Leur imposte, qui forme frise, tout autour de la chapelle, est ornée de têtes de chérubins rouges en relief sur le même fond vert éteint. Chaque pendentif est décoré d'un ange peint qui soutient devant lui un écu en relief sur lequel est figurée une porte fermée accostée de deux lions : armoiries excellentes pour un banquier. Au-dessus des anges est l'oculus appareillé, blanc et noir qui encadre la figure peinte de l'un des docteurs de l'Église. Les deux écoinçons au-dessus des oculus sont décorés de grandes volutes blanches sur fond violet. Au-dessus de la corniche circulaire, au niveau du tambour, posent des anges en relief et peints, portant des cordons où sont suspendus de gros bouquets de fleurs peintes seulement, en avant d'une arcature simulée, percée de place en place d'ajours cintrés. La coupole, voûtée sur nervures, est creusée dans chaque secteur d'un arc percé d'un oculus blanc et noir, l'un à jour alternant avec un aveugle dans lequel est peint un buste[1]. »

Une sèche énumération de toutes ces merveilles, palais, châteaux, villas, créées à Milan même, dans les environs, dans les villes voisines, à Pavie, à Vigevano, à Crémone, à Bergame, à Lodi, n'offrirait aucun intérêt, et d'autre part ce n'est pas dans un ouvrage comme le nôtre que l'on peut aborder la description de monuments qui dépassent peut-être la centaine. Réduit à faire le choix le plus rigoureux, je veux du moins accompagner de quelques lignes de commentaire la gravure représentant un des plus charmants édifices de Brescia, la Prison ou Mont-de-Piété. Deux grands pilastres cannelés encadrent la façade dans toute sa hauteur. Au rez-de-chaussée, deux arcades portant sur une colonne ionique. Plus haut, une frise formant balustrade, avec un balcon au centre, un balcon à la moresque, et de chaque côté six targes. Sur cette balustrade posent huit colonnettes supportant des arcs; au-dessus règne une nouvelle frise surmontée d'une corniche d'une grande richesse. On ignore en quelle année et par qui fut bâti ce petit chef-d'œuvre, qui, à côté de la finesse vénitienne, respire toute la distinction des Florentins.

Cette esquisse de l'architecture italienne du quinzième siècle devant s'arrêter à l'apparition de Bramante, une foule de monuments lombards nous échappent, quoique par leur date ils semblent rentrer encore dans le cadre de

remania également le portique de droite dans la grande cour — portique commencé par Bramante, — afin de le mettre en harmonie avec le nouveau plan adopté pour cette cour. Richini fit replacer à cette occasion dans les appuis du premier étage les belles terres cuites exécutées sous la direction de Bramante. (Notice communiquée par M. le baron de Geymüller.)

1. A. Darcel, *Excursion à Malte;* Rouen, 1882, p. 352, 353. — Cf. Paravicini, *l'Architecture lombarde.*

notre premier volume. C'est en Lombardie en effet que le style appelé bramantesque s'est pour la première fois affirmé, vers 1470; c'est donc à cette



La Prison de Brescia.

année que s'arrêtera notre analyse. Notre observation s'applique particulièrement à la Chartreuse de Pavie : si le corps de l'église relève encore du moyen âge par ses origines (les travaux avaient commencé en 1396) et par

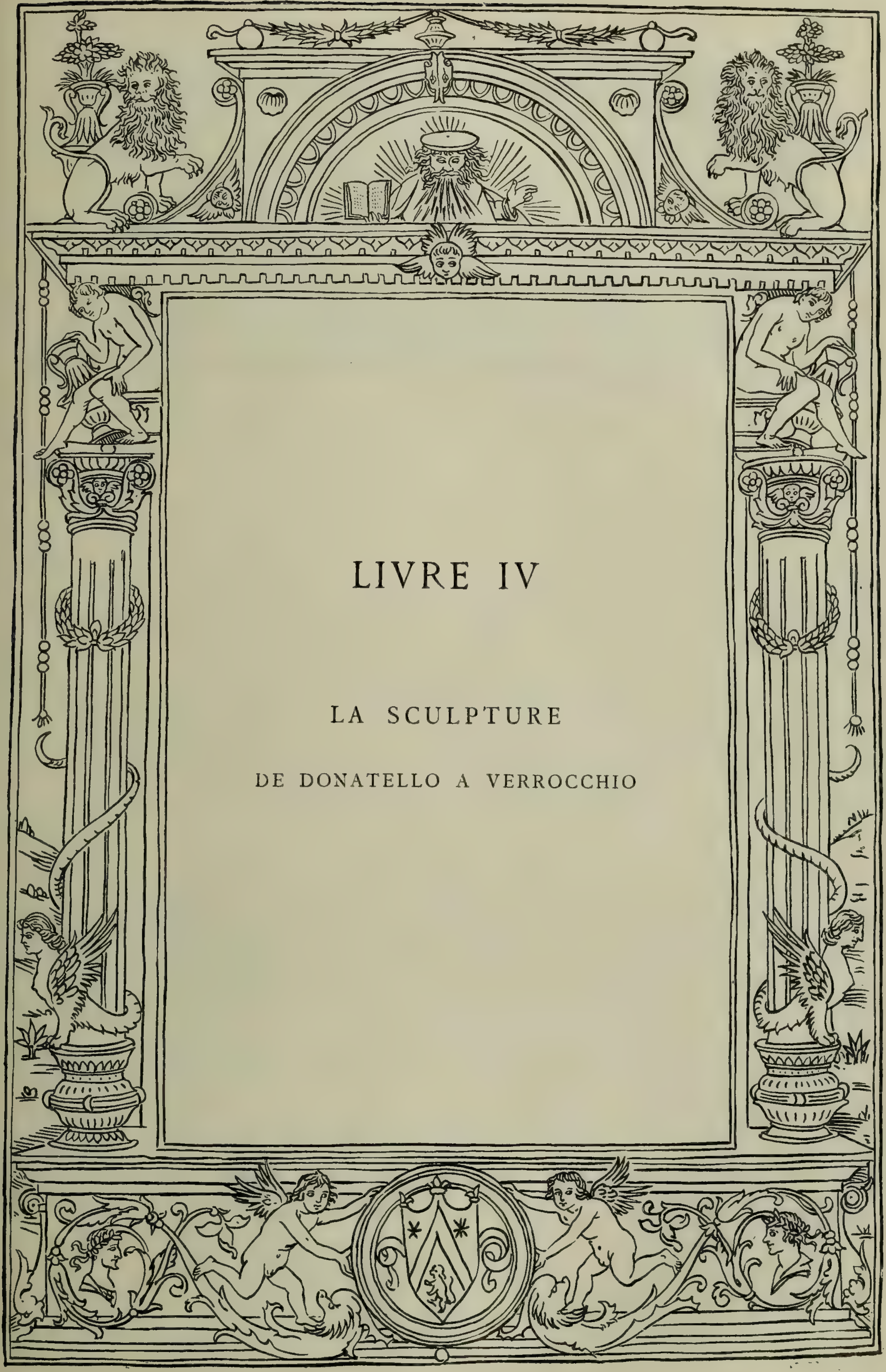
son style, la façade, de son côté (commencée non en 1473, comme on l'affirme, d'après les dessins d'Ambrogio Borgognone, mais en 1491, sur ceux d'Omodeo[1], et terminée seulement au début du seizième siècle), appartient à la période bramantesque, et, à ce titre, sera étudiée dans notre second volume.

Essayons de résumer les efforts et les conquêtes des novateurs italiens qui ont précédé Bramante. Ceux-ci ont dû sacrifier beaucoup de membres d'architecture qui sont restés comme atrophiés : les escaliers extérieurs, les cheminées, les campaniles; ils n'étaient pas assez sûrs d'eux-mêmes pour disposer des colonnes sur leurs façades ou pour faire ressortir celles-ci au moyen d'ailes; parfois ils se sont vus obligés de reculer devant des problèmes que le seizième siècle allait résoudre avec une sûreté triomphante. Leur plus beau titre de gloire, c'est une clarté et une bonne foi parfaites; rien de nature à intriguer ou à surprendre, comme l'avaient fait certaines constructions du moyen âge. L'esprit s'est étendu; il a gagné en ampleur et en harmonie ce qu'il a perdu en hardiesse : partout un sentiment exquis de mesure, de propriété, de rythme, la plus pure et la plus douce volupté. En présence de tels mérites, on pouvait attendre patiemment l'évolution nouvelle qui devait porter l'architecture italienne à sa perfection.

1. Je suis redevable de cette communication à l'obligeance de mon ami M. Henry de Geymüller.



Sujet allégorique.
(Fac-similé d'une gravure du *Songe de Polyphile.*)

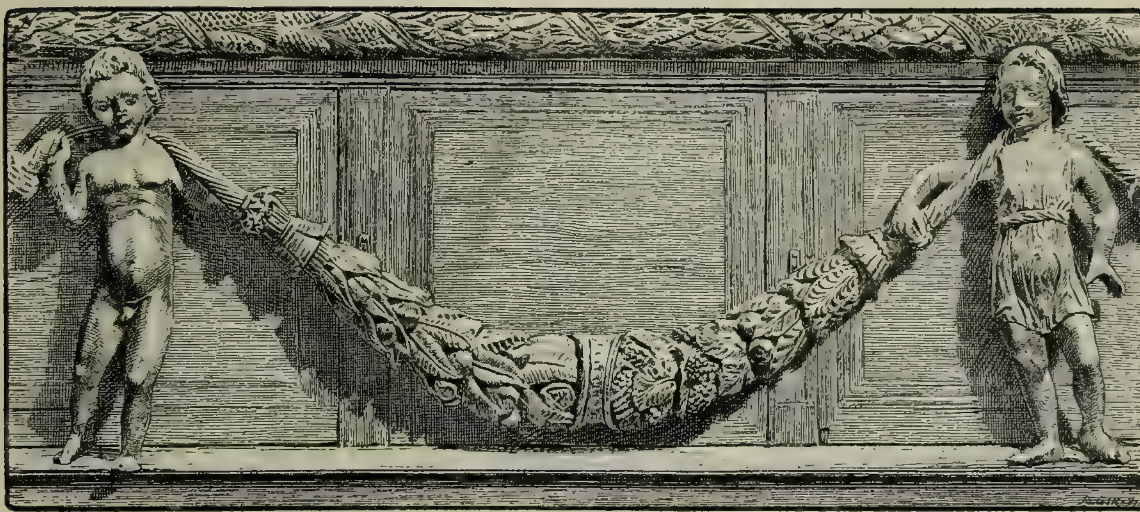


LIVRE IV

LA SCULPTURE

DE DONATELLO A VERROCCHIO

FRONTISPICE TIRÉ DES TRIOMPHES DE PÉTRARQUE. (VENISE, 1493.)



Ornements en bois sculpté, attribués à Donatello. (Sacristie de la cathédrale de Florence.)

CHAPITRE I

LA SCULPTURE ITALIENNE DU MOYEN AGE ET LA SCULPTURE DE LA PREMIÈRE RENAISSANCE. — ESSOR DE L'ÉCOLE FLORENTINE. — L'IDÉAL NOUVEAU. — LA CONCEPTION DES SUJETS. — LE STYLE. — LA TECHNIQUE. — LA SCULPTURE DU QUINZIÈME SIÈCLE A-T-ELLE ÉTÉ POLYCHROME ?

Notre ami messire Georges Vasari se montre fort dur pour la sculpture italienne du moyen âge : « Elle se ressentait plus, dit-il, de la « cava » (c'est-à-dire des pratiques de la carrière, des pratiques des tailleurs de pierres) que de l' « ingegno » (du talent) des artistes. Aux plis défectueux, aux airs maussades, succèdent une invention plus riche en figures et en ornements, un modelé se rapprochant de la nature, des statues ressemblant à des figures vivantes. » Ailleurs, en cherchant à définir l'art antérieur, Vasari se sert des expressions pittoresques de « rouille de la vieillesse, grossièreté et manque de proportions[1] ». Avouons qu'il y a un grain de vérité dans ces sarcasmes : prise en bloc, la

1. T. II, p. 95, 99, 105. C'est aussi, au fond, l'opinion de M. Courajod : « Quand on a excepté quelques rares œuvres, très remarquables d'ailleurs, mais exclusivement gothiques, de Balduccio, d'Andrea Pisano, de Nino, d'Orcagna, on n'est en présence que d'œuvres informes, dont l'ensemble est d'une désolante platitude et d'une révoltante grossièreté. » (*Les véritables Origines de la Renaissance*, p. 8.)

sculpture italienne du moyen âge s'est montrée inférieure à la sculpture française contemporaine, sinon dans les bas-reliefs, du moins dans les statues proprement dites.

Malgré ces imperfections, dès l'aube de la Renaissance, je parle de cette tentative miraculeuse de Niccolò Pisano, les Toscans s'étaient révélés comme une race de sculpteurs[1]. Mais si, aux treizième et quatorzième siècles, Pise et Sienne eurent le monopole des artistes supérieurs — Florence n'a qu'Orcagna à leur opposer, — il devint évident, au début du quinzième siècle, que les Florentins arracheraient à leurs voisins et rivaux le sceptre dont ceux-ci s'étaient enorgueillis si longtemps.

Des différents arts, la sculpture répondait le mieux, ce semble, au tempérament de la Première Renaissance et en même temps, par contre-coup, trouva les interprètes les plus brillants. Au seizième siècle, d'un bout à l'autre de l'Italie, on ne découvre plus qu'un seul sculpteur de génie, Michel-Ange; au quinzième, on en compte au moins cinq, Donatello, Ghiberti, Luca della Robbia, Jacopo della Quercia, Verrocchio, pour ne point parler des *dî minores*, cette phalange de maîtres habiles qui s'appellent Desiderio de Settignano, Mino de Fiesole, Agostino di Duccio, Niccolò dell' Arca, les Riccio, Civitale, Caradosso, Pollajuolo et tant d'autres.

Le concours seul d'artistes aussi remarquablement doués ne suffit pas à expliquer l'essor de la sculpture italienne; il a encore fallu que les conditions générales, que le milieu, pour employer le terme consacré, fussent exceptionnellement propices : vivant sous l'Empire ou sous la Restauration, Donatello lui-même n'eût peut-être été qu'un Canova ou un Thorwaldsen! L'enthousiasme provoqué en faveur de la sculpture par tous les chefs-d'œuvre de l'antiquité subitement rendus au jour, l'abondance des commandes (quel est le parvenu qui ne rêvât pas d'avoir son mausolée orné de sa statue!), la fraîcheur et la netteté toute plastique des impressions, tels nous paraissent être quelques-uns des facteurs qui ont valu à la sculpture italienne son magnifique épanouissement.

Gardons-nous bien de considérer le sculpteur du quinzième siècle comme le représentant d'un art abstrait, exécutant de loin en loin pour les églises la statue d'un saint, pour les places publiques celle d'un prince ou d'un grand citoyen, pour les mausolées celle d'un noble, d'un poète, d'un banquier ou d'un industriel enrichi, ou encore quelque buste, quelque statuette, quelque bas-relief pour le salon ou le cabinet d'un Mécène. La sculpture, chez ces hommes du Midi dont les idées prennent si facilement un tour plastique, la sculpture est partout

1. BIBL. : Vasari. — D'Agincourt. — Cicognara, *Storia della Scultura dal risorgimento delle Belle Arti in Italia fino al secolo di Napoleone*. Venise, 1813-1818, 3 vol. in-fol. — 2e édit. Prato, 1823-1824, 7 vol. in-8° et atlas. — Perkins, *Tuscan Sculptors*. Londres, 1864. — Le même, *Italian Sculptors*. Londres, 1868 (ces deux ouvrages traduits en français par M. Haussoullier : *les Sculpteurs italiens*. Paris, Renouard, 1869, 2 vol. in-8° et atlas). — Le même, *Historical Handbook of Italian Sculpture*. Londres, Remington, 1883, un vol. in-8°. — *Le Cicerone*. — Bode, *Italienische Bildhauer der Renaissance*. Berlin, Speemann, 1887.

et dans tout : sur leurs moindres ustensiles, leurs moindres meubles, tout comme sur leurs armes, leurs bijoux; sur les façades de leurs maisons, tout comme dans les églises ou les hôtels de ville ; aussi, loin de se renfermer dans ce que l'on est convenu depuis d'appeler le grand art, le sculpteur se prodigue avec une bonne grâce parfaite; acceptant, s'appelât-il Donatello, de sculpter un tabernacle ou une vasque, s'appelât-il Ghiberti, de ciseler un bouton de chape, s'efforçant de servir d'interprète à toutes les conceptions de la vie religieuse, de la vie politique ou de la vie de famille, et retirant, en échange, de ce contact fécond la conviction qu'il se trouve en communion d'idées avec son peuple et son temps, qu'il n'a pas fait une œuvre morte.

Rappeler qu'un Michelozzo a sculpté des chapiteaux, un Benedetto da Majano des chambranles de portes et des tabernacles, un Verrocchio le jaquemart d'une des horloges publiques de Florence et des *ex-voto*, un Pollajuolo des casques, un Paolo Romano des effigies de criminels, n'est-ce pas dire, d'un autre côté, à quel niveau de goût l'intervention de tels hommes maintenait jusqu'aux plus modestes branches de l'art[1] !

Avec la sculpture du quinzième siècle, nous entrons dans un monde de formes d'une richesse admirable : des statues monumentales, telles que le *Gattamelata* et le *Colleone*, les portes du Baptistère de Florence et les ornements de l'autel de Saint-Antoine à Padoue, des bustes qui n'ont leurs pareils que chez les anciens ou au dix-huitième siècle, les bas-reliefs de la *Vierge et de l'Enfant* si merveilleusement enlacés, ou les rondes entraînantes des *Enfants dansant*, les médailles d'un Pisanello — nom qui dit tout ; — partout la grâce, la finesse, la distinction, la verve, parfois le pathétique; que de jouissances ouvertes devant nous !

Jeune, libre, riche, heureuse, l'Italie du quinzième siècle avait l'esprit tourné aux idées gracieuses et riantes; et puis la résurrection de l'antiquité ouvrait à l'imagination de tous des horizons d'une richesse éblouissante, l'idéal le plus radieux. Il était tout naturel que la sculpture, tout comme la peinture, tout comme la religion, qui n'est au fond qu'une manifestation de l'esprit de chaque nation et de chaque époque, suivît le courant, en montrant toutefois moins de mysticisme que sa sœur la peinture. Aussi trouve-t-on chez les sculpteurs du temps un fonds de sérénité et de tendresse inexprimable. Seul Donatello, l'universel Donatello, se laisse aller parfois à des idées plus sombres, dans ses *Christs en croix* ou ses *Mises au tombeau*. Plus de *Jugements derniers*, comme auparavant (Fra Angelico traite-t-il par exception ce sujet, il prodigue les élus qui s'embrassent bien plus que les damnés qui grincent des dents) : tout au plus, les besoins du culte l'exigeant, des *Crucifixions*, des *Pietà*, auxquelles se

1. « Lapicida », tailleur de pierres, c'est ainsi que s'intitule Agostino di Duccio sur la façade de l'oratoire de Saint-Bernardin à Pérouse (1461). — Le carnet de recettes du sculpteur Maso di Bartolommeo fait connaître à merveille la multiplicité des travaux acceptés à cette époque par un sculpteur (Yriarte : *Gazette des Beaux-Arts*, 1881).

joindra dans l'Italie du Nord et dans l'Italie méridionale, lorsque vers la fin du siècle les idées s'assombriront, quelque *Calvaire* ou *Mortorio*.

Sur les chaires, les autels ou les tribunes, des enfants qui dansent et qui chantent, comme ceux de Luca della Robbia ou de Donatello; l'ange, le génie, le « putto », sous toutes ses formes, escaladant les pilastres, voltigeant sur les frises, poussant l'irrévérence jusqu'à jouer avec les instruments de la Passion. Alors même qu'ils abordent les mystères de l'Incarnation, les quattrocentistes s'efforcent d'en mettre en relief le côté poétique et idyllique, non le côté majestueux ou tragique : l'adoration de l'enfant par sa mère, tel fut le thème qui, traité pour la première fois avec éclat par Gentile da Fabriano[1], dans la prédelle de l'*Adoration des Rois Mages* (1423), tenta rapidement les sculpteurs aussi bien que les peintres, Luca della Robbia et Antonio Rossellino, tout comme Fra Angelico et Fra Filippo Lippi, en attendant que Michel-Ange et Raphaël s'en emparassent et lui imprimassent sa suprême consécration.

En dehors de Donatello, de Pollajuolo et de quelques autres maîtres sacrifiant au réalisme, tantôt accidentellement, tantôt de propos délibéré, la sculpture italienne du quinzième siècle s'est donc avant tout consacrée à l'expression de sentiments purs, tendres et nobles; aimant mieux séduire que frapper, préférant la suavité ou l'élégance à la grandeur. Prenons les œuvres de Ghiberti, des della Robbia, de Desiderio, de Mino, des Rossellino; n'est-ce pas dire que jamais École n'a créé de types plus chastes, plus tendres, plus véritablement angéliques? que, joignant au doux mysticisme du moyen âge et à sa grâce parfois élégiaque la pureté de lignes dont elle a trouvé le secret dans l'art antique, elle est restée jeune, tout en devenant savante, savante dans tout ce qui n'est pas le mal ou la laideur? C'est le moment charmant où l'humanité réapprend, où, se dégageant de toute tradition, elle épelle un alphabet nouveau, et découvre combien il est doux d'ignorer ou d'avoir oublié pour éprouver la volupté de se retremper dans des impressions nouvelles.

Ces sentiments, la sculpture s'efforce de les traduire, non plus seulement sur les figures, mais sur le corps entier, par les attitudes, les gestes, véhéments comme l'est en Italie la mimique même des gens du peuple : bras jetés en l'air, torses crispés, mains négligemment pendues, comme chez le *Pensieroso* de Michel-Ange, rien n'y manque; les draperies s'en mêlent; bref, c'est la passion faite chair et os : *Mens agitat molem*.

Ce qui restait de raideur disparaît devant des formes plus souples et plus morbides. Évidemment la statuaire du quinzième siècle n'a encore ni l'ampleur ni la puissance de celle d'un Michel-Ange; mais elle est fière, gracieuse, suave au possible; ses représentants parcourent en virtuoses toute la gamme de ce que

1. J'emprunte ces détails aux ingénieuses observations du regretté Hettner : *Italienische Studien*, p. 63.

l'on pourrait appeler les sentiments du second degré, le souverain pathétique, la « terribilità », d'un Michel-Ange composant le premier degré.

Le nombre d'idées mises en œuvre peut d'ailleurs passer pour limité : d'une part la religion chrétienne, de l'autre l'antiquité classique, nous ne sortons pas de là; par des scrupules, des habitudes, que j'ai essayé de définir ci-dessus (p. 296-297), l'illustration des sujets contemporains reste le plus souvent interdite à ces graves sculpteurs. Je me hâte d'ajouter que dans les quelques rares cas où ils ont eu à les traiter, ils ont échoué; nous en avons pour témoins les bas-reliefs de Filarete sur la porte de Saint-Pierre de Rome, ceux de Guglielmo Monaco sur la porte du Castel Nuovo de Naples, et même ceux, si supérieurs cependant, de l'arc de triomphe du même château[1].

Cherchons-nous à décomposer en ses éléments primordiaux le style des sculpteurs du quinzième siècle, nous y découvrons deux courants bien distincts et d'importance bien inégale, le courant gothique d'une part, le courant antique de l'autre. Plus d'un lecteur se récriera à ce mot de gothique; il n'a rien de surprenant cependant. Comme il faut de toute force que l'on soit toujours le fils de quelqu'un, les sculpteurs de la Renaissance furent les fils des sculpteurs gothiques, comme le quinzième siècle fut la suite du quatorzième : des fils qui dégénérèrent rapidement. Devant la multiplicité de ces influences gothiques, on pourrait être tenté de croire à un retour offensif, à une invasion nouvelle de sculpteurs du Nord, français, flamands ou allemands : il n'en est rien. Nous voyons ici se renouveler le même phénomène que pour l'architecture (page 374) : loin de faire table rase, les sculpteurs italiens retinrent du style gothique ce qu'il pouvait avoir de suggestif et de fécond; quelques-uns s'efforcèrent de le développer dans une donnée nouvelle; tous enfin, pénétrés de cet esprit de conciliation qui n'a cessé d'animer la Première Renaissance, le jugèrent avec respect.

L'école gothique, habituée à cacher le corps sous les vêtements, s'attachait avant tout à l'étude des draperies, tandis que la Renaissance s'efforça, sous l'ardente initiative de Donatello, de mettre à découvert toutes les parties qui

1. On a vu ailleurs (page 27) combien les humanistes eurent peu de part au développement de l'art pendant le quinzième siècle : en ce qui concerne spécialement la sculpture, leur intervention se réduit à une demi-douzaine d'ouvrages : Léonard Bruni d'Arezzo, chancelier de la République florentine, fut chargé d'indiquer à Ghiberti les sujets de la seconde porte du Baptistère et ceux de la châsse de saint Zanobi (Rumohr, *Italienische Forschungen*, t. II, p. 354). Politien signala à Michel-Ange le sujet du *Combat des Centaures et des Lapithes.* Parmi les autres interprétations de sujets antiques qui peuvent se ramener à l'initiative des humanistes, citons encore les statues équestres de *Néron* et de *Poppée*, sculptées par Isaïe de Pise (voy. ci-après la biographie de ce maître), les *Planètes*, les *Enfants musiciens* et autres sujets analogues, inspirés d'une poésie de Sigismond Malatesta (Yriarte, *Rimini*, p. 219, 389-392). Quant aux artistes de la force de Donatello, ils connaissaient assez bien, sinon la littérature, du moins l'art des anciens, pour pouvoir y puiser directement, sans avoir besoin du secours de leurs amis les humanistes.

n'appelaient pas impérieusement la protection d'une étoffe. Je n'oserais pas affirmer toutefois que ce fougueux novateur n'ait pas emprunté aux sculpteurs gothiques, au début de sa carrière, certains arrangements de plis. Quant à ses émules Ghiberti et della Quercia, ils se sont inspirés d'eux en mainte occasion : le premier pour ses pans tombant en pointe, et aussi pour certains entortillements; le second d'une manière générale pour l'ampleur et le mouvement des draperies, qu'il dispose toujours par grandes masses. Mais chacun d'eux, cédant à des instincts secrets, s'adressait à une période différente de l'art du moyen âge : tandis que della Quercia semble avoir consulté les modèles déjà si plantureux du quatorzième siècle, tels que les a élaborés l'École flamande et bourguignonne, Ghiberti, amoureux de rythme, de finesse et de distinction, semble avoir accordé ses préférences à l'École française du treizième siècle.

Entre l'attachement des sculpteurs italiens pour le style gothique et leur admiration pour le style classique, il y a la même différence qu'entre les sentiments qu'inspire une famille naturelle et ceux qu'inspire une famille d'adoption, entre l'habitude et les aspirations. Héritiers naturels du gothique, les quattrocentistes s'efforcèrent de devenir les enfants intellectuels de l'antiquité.

Si les sculpteurs de la Première Renaissance avaient réussi à vaincre avec leurs seules forces, rien n'eût manqué à leur gloire. Mais le lecteur sait déjà quelle dette, quelle lourde dette ils ont contractée envers leurs prédécesseurs de la Grèce et de Rome[1]; il sait qu'ils ont réussi plus souvent à faire renaître qu'à faire naître, à ressusciter qu'à créer. Aussi croit-on rêver, en lisant dans le guide inappréciable qui a pour titre *le Cicerone*, que, pour la sculpture en ronde bosse (« die freie Plastik »), l'influence de l'antiquité a été presque nulle (5[e] édition, page 343). Pour le coup, notre maître Jacques Burckhardt s'est étrangement mépris. Et la *Judith* donc de Donatello, et son *Cupidon*, et son *David* de bronze, et l'arrangement des draperies de son *Saint Pierre*, et cette manière de poser ses *Prophètes*, entre autres son *Jérémie* (fragment gravé page 496), et ce cheval imité de celui de Marc-Aurèle, et les *Apôtres* de Paolo Romano, avec leurs toges à la romaine, et les personnages costumés en triomphateurs, et l'interprétation du nu, dont jamais la Renaissance ne se serait tirée sans le secours des anciens, que d'emprunts faits à l'antiquité! — Il aurait été plus juste de dire qu'au quinzième siècle les statues sont, proportion gardée, moins nombreuses que les bas-reliefs, et qu'elles conservent plus longtemps les réminiscences du style gothique.

Autant l'imitation des modèles grecs pouvait offrir d'inconvénients pour l'architecture[2], autant elle avait d'avantages au point de vue de la sculpture : il ne

1. Voy. p. 254 et suiv.
2. Voyez ci-dessus, p. 237-238.



La Madone et l'Enfant Jésus, par Jacopo della Quercia (Église San Petronio a Bologne.)

s'agissait plus en effet de reproduire des formes inventées en vue d'un climat particulier, mais de s'inspirer librement de cette interprétation du corps humain que les Grecs avaient formulée à l'usage de l'humanité entière. Les modèles grecs furent surtout mis à contribution par Ghiberti, dans sa seconde porte, puis par les sculpteurs vénitiens, tandis que Donatello et son école s'en tinrent de préférence aux modèles romains, c'est-à-dire à des modèles infiniment moins purs.



Buste du prophète Jérémie (fragment), par Donatello.
(Campanile du dôme de Florence.)

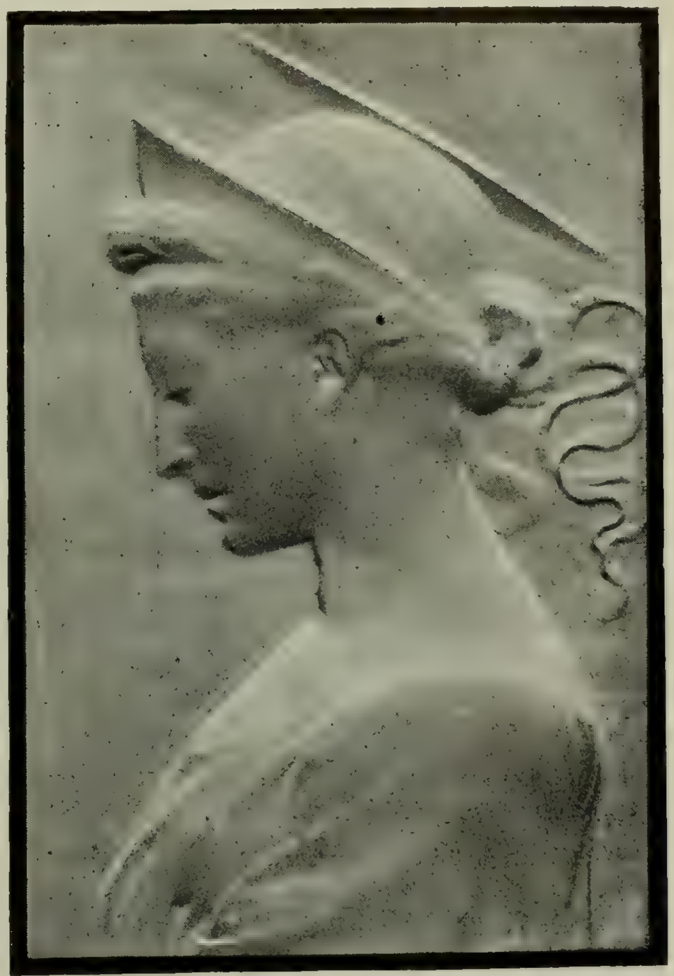
Limitée dans les statues, l'influence antique est au contraire prépondérante, parfois écrasante, dans les reliefs, qu'il s'agisse de figures nues (Donatello, Ghiberti, Jacopo della Quercia), de costumes, d'attributs, d'ornements et d'accessoires de toute sorte, ou de la manière même de disposer les compositions : les unes, trop touffues et aux saillies exagérées procédant des sarcophages romains[1] ; les autres, comme certaines figures de Ghiberti, offrant toute la légèreté et toute la grâce de la statuaire grecque ; d'autres, encore inspirées des stucs antiques, ces stucs dont les fouilles de la Farnésine viennent de remettre au jour des modèles d'une finesse parfaite, et dont les quattrocentistes connaissent à coup sûr beaucoup plus de spécimens que nous.

Mais venons-en aux qualités distinctives des quattrocentistes.

Quel était le type, le canon, l'idéal de beauté que la sculpture italienne renaissante s'est appliquée à réaliser? Pour bien saisir les données du problème, il faut admettre *a priori* que les sculpteurs florentins, ayant imposé leur goût au reste de la Péninsule, ont forcément répandu partout le type qui leur était familier, c'est-à-dire celui de Florence. Aussi n'est-ce pas l'opulence des formes romaines que nous voyons triompher, mais la maigreur et la fierté propres aux

1. Voy. Lübke, *Geschichte der Plastik*, 2e édit., t. II, p. 528.

Florentins. Ce type, malgré ce qu'il a de grêle, d'incorrect, parfois de souffreteux, les a séduits, eu égard principalement à la jeunesse qui était dans les esprits et qui leur faisait aimer tout ce qui rappelait l'innocence et la chasteté. Entendons-nous bien; je ne parle pas de la pauvreté ou de l'humilité chères à certaines races, par exemple aux Ombriens, mais uniquement d'une irrégularité de traits qui n'exclut pas la distinction, ni même parfois la grâce. Conservé dans toute sa pureté par les sculpteurs de la seconde génération, les Desiderio, les Mino, les Civitale, le type florentin se complique chez Ghiberti d'éléments grecs, chez Donatello d'éléments romains.



Sainte Cécile, par Donatello. (Collection de lord Elcho.)

Dans les statues d'hommes aussi bien que dans les statues de femmes, les formes élancées sont de rigueur (seul peut-être Jacopo della Quercia préfère des formes amples, parfois un peu massives). On n'eût pu souhaiter réaction plus complète contre les figures trop trapues de l'École de Pise, défaut qui éclate, au quatorzième siècle encore, à Florence même, chez les *Apôtres* de l'ancienne façade du dôme. La théorie corrobore sur ce point les errements de la pratique : Alberti admet pour la hauteur moyenne du corps six fois la longueur du pied. — Dans ces figures, maigres plutôt que grasses, le système musculaire ne peut manquer d'être très accentué. Le visage varie naturellement de maître à maître; Donatello à lui seul a épuisé toute la gamme des physionomies, depuis les traits si énergiques et si fiers de *Saint Georges*, depuis ceux si osseux et si sarcastiques du *Pogge*, jusqu'à la majesté de *Saint Pierre*, jusqu'à la laideur ou l'imbécillité du *Zuccone*.

Les femmes appartiennent presque invariablement au type blond et maigre. Mino de Fiesole, dont les Madones peuvent passer pour caractéristiques, aime à leur donner un nez pointu, une bouche tirée et des tempes limpides. Le front est haut et convexe, plutôt que droit et bas; le cou, toujours démesurément long, depuis la *Sainte Cécile* de Donatello jusqu'aux différentes *Simonetta* des

Pollajuolo ou des Botticelli; les mains enfin sont d'ordinaire minces et osseuses, rarement potelées, avec des ongles plats et carrés.

Voilà pour la structure même des figures. Si l'on examine le parti qu'ont tiré de celles-ci les sculpteurs au point de vue des expressions, on reste ébloui devant la fécondité de leurs ressources : nous admirons tour à tour la Vierge tendre, majestueuse et pathétique, Judith triomphante, sainte Marie-Madeleine, image de la pénitence, sainte Cécile, image de la rêverie, sainte Catherine de Sienne, la nonne ascétique et recueillie, puis la frivole Salomé, l'impudique Simonetta, et la phalange de dames florentines, les unes lymphatiques, d'autres pleines de mièvrerie, d'autres encore cuirassées dans leur froideur et dans leur fierté.



Ange de Verrocchio.
(Monument de Forteguerra, au dôme de Pistoia.)

On a vu (pages 290-291) combien de difficultés l'interprétation du nu suscita pendant tout le cours du quinzième siècle aux sculpteurs italiens. Seuls, pour les statues proprement dites, Ghiberti, dans son *Isaac* et dans son *Noé endormi*, Donatello dans son *David* de bronze, Antonio Riccio ou Bregno dans son *Adam* du palais ducal de Venise, peut-être aussi Antonio Rossellino dans son *Saint Sébastien* d'Empoli, surent en triompher.

Si les statues d'hommes nus sont d'une grande rareté, celles de femmes nues sont presque uniques. M. Bode fait observer avec raison que les Florentins ont perdu là une belle occasion de représenter Ève, et qu'ils ont laissé cet honneur au Véronais Riccio, dans sa fameuse *Ève* du palais ducal de Venise. Quant à sainte Marie-Madeleine, son corps est invariablement caché par ses cheveux.

L'art de grouper deux figures en ronde bosse laissait également beaucoup à désirer : Donatello a complètement échoué dans sa *Judith et Holopherne;* le Rosso, dans son *Abraham et Isaac.* Nanni di Banco s'est tiré avec plus de succès de cette épreuve dans son groupe des *Quatre Saints couronnés.* Verrocchio enfin, dans son *Christ et Saint Thomas,* a réussi à établir une corrélation, un échange de sentiments et comme un courant magnétique entre les deux acteurs.

La science des raccourcis n'a pas cessé, pendant la même époque, d'embar-

rasser singulièrement les sculpteurs, grands ou petits; en général les attitudes ont quelque chose de forcé, les mouvements quelque chose de brusque, de raide et d'étriqué. Prenons un des motifs favoris de la Première Renaissance : les Anges qui volent ou qui s'agenouillent aux côtés d'un tombeau, d'un tabernacle, d'un retable; neuf fois sur dix, une des jambes, avec la draperie qui l'enveloppe, est ramenée trop près du corps et paraît trop courte. Exemples : les Anges de Verrocchio au Musée du Louvre (collection Thiers) et au monument de Forteguerra (dôme de Pistoia), les Anges d'une série de retables des della Robbia énumérés ci-dessus (page 358), les Anges d'Antonio Rossellino ou de Mino sur la chaire intérieure du dôme de Prato, ceux de Benedetto de Majano, sur le tombeau de Philippe Strozzi, à Santa Maria Novella, et bien d'autres encore.



Enfants tenant des bouquets, attribués à Simone Ferrucci.
(Temple des Malatesta à Rimini.)

S'agit-il au contraire de représenter des enfants, la connaissance et la possession du nu ne laissent plus rien à désirer; debout, se serrant contre leur mère, couchés mollement, emportés dans une ronde bachique, partout ces favoris de la Première Renaissance se montrent à nous pleins d'aisance, de liberté ou de crânerie, dans les attitudes les plus naturelles, chez les della Robbia, chez Desiderio, même chez Verrocchio, avec son délicieux *Enfant au dauphin*, aussi bien que chez Donatello. On ne voit véritablement pas ce que le siècle suivant a pu y ajouter. Gardons-nous bien d'attribuer cette supériorité au hasard; il est tout naturel que les quattrocentistes aient excellé dans l'interprétation des sentiments et des formes qui répondaient le mieux à leurs propres sentiments.

Bien différents des peintres (voy. page 308), les sculpteurs ne donnèrent que rarement à leurs compositions le caractère d'ouvrages de genre : ils surent se maintenir, sauf de rares exceptions, dans le style historique, et se garder de l'abus des portraits, aussi bien que de celui des costumes contemporains. Essayons, avant d'aller plus loin, de définir cette question si intéressante du costume.

Autant de maîtres, autant de systèmes différents de draperies. Disons tout de suite que celui qui sait draper ses personnages — hommes ou femmes — avec la science la plus consommée, le goût le plus exquis et la plus grande variété, c'est Ghiberti, non pas le Ghiberti des statues d'Or San Michele, mais le Ghiberti de la seconde porte, celui qui a eu le loisir de s'initier aux infinies ressources de la statuaire grecque. Avec les fresques peintes par Michel-Ange sur le plafond de la Sixtine, cette seconde porte est peut-être l'arsenal où la sculpture moderne a trouvé le plus à puiser. Ce que l'artiste florentin a mis d'ingéniosité, de rythme et de désinvolture dans ses draperies, qui tantôt enserrent le corps comme une cuirasse, et tantôt lui laissent toute la liberté de ses mouvements, ne saurait s'exprimer avec des paroles.



Statuette de Prophétesse.
(2e porte de Ghiberti.)

Tout autres sont les draperies mouvementées et boursouflées, soit de Jacopo della Quercia, soit de Donatello. Au début, dans son *Saint Pierre,* et un peu moins dans son *Saint Marc* d'Or San Michele, ce dernier s'astreint au costume traditionnel : tunique, manteau, sandales à l'antique, draperies retombant en plis plus ou moins réguliers, avec adjonction d'une grosse ceinture en étoffe. Mais bientôt il se sent gêné par ces vêtements de commande et met ses héros à l'aise : ils ne rougissent plus de montrer une jambe nue, comme le *David* de marbre, des bras nus, comme le *Zuccone*, la poitrine nue, comme le *Jérémie,* en attendant que tout costume disparaisse, comme dans le *David* de bronze. — Aux plis, plus ou moins réguliers, des étoffes de laine ou de lin interprétées par les sculpteurs grecs et romains ou les sculpteurs gothiques, aux cassures du lourd brocart de soie et d'or, le Florentin substitue les draperies lâches, flottantes, indécises, avec des bouillonnements rappelant ceux du cuir, des manteaux négligemment noués sous le menton, comme dans le *Saint Georges,* les peaux de bique de ses *Saint Jean,* les haillons de son *Jérémie.* Précédant en ceci Michel-Ange, il montre surtout de l'aversion, à moins que ce ne soit de l'incapacité, vis-à-vis du costume de son temps : habitué à placer tous ses personnages dans un monde héroïque et à faire du grand art historique, ce génie impatient de tout joug repousse les modes contemporaines comme une atteinte à la dignité de son art (son *Niccolò da Uzzano* même est costumé à l'antique), faisant profession de



Étude pour la Vierge du tableau du Louvre.

Fac-similé d'un dessin de D. Ghirlandajo (Musée des Offices.)

s'adresser sans cesse, non comme Ghiberti aux délicats et aux raffinés, mais aux esprits véritablement libres, forts et virils.

Aux draperies trop souvent en cuir ou en caoutchouc de Donatello, si éloignées des beaux plis parallèles de la statuaire antique, il faut opposer les draperies des della Robbia, simples, amples, graves, d'un jet facile et naturel, et quelquefois d'un arrangement véritablement heureux, par exemple dans la figure de l'Ange annonçant à la Vierge ses glorieuses destinées. Les della Robbia savent aussi, par contre, emmailloter avec un art parfait les « babies » de l'Hospice des Innocents. En outre, quoiqu'ils se soient forgé une sorte de costume idéal, moitié antique, moitié chrétien, ils ne dédaignent pas certaines ressources de la toilette de leur temps : notons leurs manches collantes, retenues deci delà par des boutons, ouvertes ailleurs.



Statuette de Prophétesse.
(2e porte de Ghiberti.)

Donatello se présente à nous sous des faces si multiples, que, loin de se piquer d'être conséquent avec lui-même, il fournit à tout instant à ses imitateurs ou à ses adversaires le moyen de le battre avec ses propres armes. Dans quelques-uns de ses bustes ou de ses médaillons, notamment dans ses Vierges et ses Saintes, il avait adopté un système de draperie d'une grâce et d'une légèreté extrêmes, presque une gaze jetée sur les membres, les couvrant sans les voiler. Agostino di Duccio développa cette donnée et créa le système des draperies transparentes qui plaquent sur les corps comme du linge mouillé. Mino de Fiesole, tout en ajustant ses draperies, leur fit souvent dessiner des plis parallèles très élégants, qui rappellent la toile enduite de cire. Puis, tout à coup, Verrocchio invente les draperies chiffonnées, recroquevillées, aux cassures innombrables, réaction inconsciente contre les draperies grecques ou romaines, tandis que les Lombards emploient comme modèles des étoffes et des papiers mouillés et collés de manière à former des plis anguleux.

Dans la fixation des traits individuels, dans le portrait, le buste surtout, la sculpture a précédé la peinture; et cela en grande partie grâce à l'habitude alors si répandue de décorer les tombeaux de l'effigie du défunt[1]. Cet usage se rattache intimement à un autre, qui a peut-être encore plus contribué à donner de la précision à ces effigies : je veux parler de l'habitude prise dans chaque famille notable de Florence de faire exécuter un masque funéraire après le décès d'un de ses membres. « Au temps de Verrocchio, raconte Vasari[2], l'usage

1. Bode, *Italienische Bildhauer*, p. 219. Cf. p. 217-261.

2. Voy. ci-dessus, p. 292. Il existe cependant des masques funéraires bien antérieurs : celui de Dante († 1321, au Musée des Offices), celui de Brunellesco († 1446, à l'œuvre du Dôme : gravé ci-dessus, p. 441).

se répandit de mouler le visage des morts, ce qui occasionnait peu de frais : de là vient que l'on voit dans chaque maison de Florence, sur les cheminées, les portes, les fenêtres et les corniches, une masse de ces portraits, si bien faits et si naturels qu'ils paraissent vivants. Cet usage s'est maintenu jusqu'à nos jours, et j'en ai tiré de grandes facilités pour me procurer les portraits de beaucoup de personnages que j'ai placés dans les peintures du Palais (vieux) représentant l'*Histoire du duc Cosme*. Grâces soient rendues au talent d'Andrea Verrocchio, qui fut un des premiers à appliquer ce procédé. »



Buste d'Annalena Malatesta, par le Vecchietta.
(Musée national de Florence.)

M. Courajod a reconnu ce point de départ, à savoir le moulage sur nature, dans le buste d'*Annalena Malatesta*, par le Vecchietta, au Musée national de Florence, dans des bustes du Musée de Berlin et du Musée de South Kensington, dans un buste en terre cuite qui est en sa possession[1], dans la belle tête de cire du Musée Wicar à Lille, faussement attribuée à Raphaël. « Souvent, ajoute M. Courajod, au moyen de retouches, les sculpteurs faisaient disparaître les traces matérielles des emprunts directs demandés à la nature.... L'École florentine finit par se trouver mal de ce procédé et, à force de rechercher la vérité anatomique, par donner à ses œuvres un aspect morbide et cadavérique. »

Grâce à de telles pratiques, grâce à la saveur réaliste dont elle se pénètre encore, la sculpture du quinzième siècle l'emporte sensiblement sur celle de l'âge suivant : les bustes de Donatello, de Desiderio, de Mino, de Pollajuolo, n'ont pas été surpassés, les uns pour l'exubérance de la vie et la force de la caractéristique, les autres pour la distinction ou la suavité.

La sculpture du quinzième siècle ne comptait guère d'« animalier » de pro-

1. *Quelques Monuments de la Sculpture funéraire.* Paris, 1882.

fession, comme les Barye ou les Cain. Donatello, Baroncelli, Verrocchio, se sont attaqués au cheval, mais d'une façon qu'on pourrait appeler incidente, je veux dire à l'occasion de statues équestres. On ignore ce que purent être les



Buste de l'évêque Salutati, par Mino. (Dôme de Fiesole.)

taureaux placés sur la fontaine de la place du Vatican par ordre du pape Alexandre VI : ils ont disparu depuis longtemps. Les figures d'animaux qui se rencontrent le plus fréquemment dans les collections sont des crabes, des oiseaux, etc. en bronze. Pour la sûreté de la caractéristique et la finesse de la fonte, ces morceaux ne le cèdent pas, je le garantis, aux meilleurs bronzes japonais.

Si l'on s'attache à la forme sous laquelle se produisent les sculptures, on s'aperçoit bien vite que le haut-relief et le bas-relief l'emportent sensiblement sur la ronde bosse. C'est que ces branches, susceptibles de recevoir un plus grand nombre d'accessoires, répondaient mieux aux exigences d'une époque dont le génie était avant tout analytique. Peu de maîtres — je dirai même un seulement, à savoir Donatello — avaient une volonté assez énergique et une science assez sûre pour concentrer dans une figure unique tout un monde d'impressions : la rareté et l'infériorité relative des statues du quinzième siècle n'ont pas d'autres causes.

Dans les reliefs, une innovation importante se produit : l'invention de la perspective exposait les sculpteurs à des tentations trop vives pour qu'ils n'y succombassent pas ; en dehors des della Robbia, inébranlables dans leurs convictions, il n'est guère de sculpteur de talent qui ne cédât au plaisir de faire des tableaux, de véritables tableaux, avec des fonds d'architecture ou de paysage sur trois, quatre ou même cinq plans, toutes les fois qu'on lui confiait un bas-relief : Donatello et Ghiberti, Filarete et Agostino di Duccio, et tous les autres.

Vis-à-vis de la sculpture du quinzième siècle (qu'il s'agisse de statues ou de bas-reliefs), aussi bien que vis-à-vis de la sculpture gréco-romaine, la critique, au fur et à mesure qu'elle serre les problèmes de plus près, se voit forcée de renoncer à bien des illusions. Il n'est plus permis aujourd'hui, surtout après les recherches de M. Courajod, de se demander si les quattrocentistes pratiquaient ou non la polychromie, et si l'austère beauté du paros ou du carrare l'emportait à leurs yeux sur ce que l'on pourrait être tenté de traiter de bariolage, de raffinement dangereux et malsain. Une série de monuments, dont le nombre va croissant de jour en jour, vient nous prouver que l'empire de la polychromie s'étendait à la ronde bosse aussi bien qu'au bas-relief, au marbre aussi bien qu'au bois ou à la terre cuite, que les sculpteurs du temps hésitaient aussi peu, principalement à Sienne, à couvrir leurs bronzes d'émaux de couleur qu'à dorer les cheveux ou les vêtements, ou à enluminer la face de leurs marbres. Encore une illusion qui s'en va !

Au quinzième siècle, la polychromie n'a pas seulement pour champions la puissante dynastie des della Robbia, qui peuplent la Toscane de leurs terres cuites multicolores émaillées : Brunellesco, l'adversaire le plus acharné de la polychromie en tant qu'architecte (sauf à la chapelle des Pazzi et à l'hospice des Innocents), lui sacrifie de propos délibéré comme sculpteur dans son *Christ en croix* de Sainte-Marie Nouvelle, dans sa *Madeleine* (détruite par l'incendie en 1471) ; Donatello incruste de cubes dorés le fond de sa *Ronde d'enfants* et enlumine le buste dit de *Niccolò da Uzzano ;* Filarete émaille les portes de bronze de Saint-Pierre de Rome, de même que Ghiberti dore celles du Baptistère de Florence. En 1488 encore la fabrique de la cathédrale de Côme fait dorer

les statues destinées à la façade[1]. Quant aux stucs, ils nous sont presque invariablement parvenus avec leur enluminure ancienne. Le coloriage était tantôt poussé, comme dans une peinture flamande, tantôt sobre et discret : dans une statuette de *Sainte Marie-Madeleine*, au Musée de Berlin, attribuée à Verrocchio, la polychromie, affirme M. Bode, produit presque le même effet que dans les meilleures figurines de Tanagra et de Kertsch[2].

Mais en sculpture, aussi bien qu'en architecture, le rôle de la polychromie diminue au fur et à mesure que s'élabore une esthétique plus sévère : dernier legs du moyen âge, elle disparaît vers l'époque où Michel-Ange fait prendre à la sculpture italienne son suprême essor.

La Renaissance italienne a connu et pratiqué dès ses débuts tous les genres imaginables de sculpture, de même qu'elle a mis en œuvre le marbre, la pierre, le bronze, la terre cuite, la terre cuite émaillée, le bois, le stuc, la cire, parfois aussi, mais plus rarement, l'ivoire. Elle s'est essayée tour à tour dans la ronde bosse, dans le haut relief, le moyen relief et le bas relief (« alto rilievo, mezzo rilievo, basso rilievo »), dans les médailles, et dans ce genre d'une finesse inimitable dont Donatello semble être l'inventeur, le « schiacciato » ou « stiacciato » (mot à mot : qui est écrasé), c'est-à-dire un relief à peine apparent, presque de la gravure, presque du graffite.

Alors comme aujourd'hui la plupart des sculpteurs avaient l'habitude d'esquisser leurs compositions au crayon ou à la plume, avant de procéder à l'exécution des maquettes. On vante la rapidité et la sûreté de main de Donatello dans ce genre de travail[3]; malheureusement aucun des dessins actuellement placés sous le nom de ce maître ne peut lui être attribué avec certitude. Quant à ceux de Verrocchio, ils sont d'une facture pauvre, rude et heurtée.

Après ces esquisses dessinées, le sculpteur commençait par préparer une maquette en cire ou en terre[4]. Puis, d'après cette ébauche, plus ou moins sommaire, il préparait le modèle définitit en terre. Souvent il prenait la précaution de faire cuire ses maquettes au four, ou de les reproduire en bronze; nous en avons pour preuve les deux *Anges* du tombeau de Forteguerra par Verrocchio (Musée du Louvre, collection Thiers), le *David* de Michel-Ange (même Musée, ancienne collection Pulszky), et une foule de terrres cuites ou de bronzes analogues.

Ici encore un assez grand nombre de modèles originaux sont parvenus jusqu'à nous, depuis le bas-relief en terre qui a servi à préparer le bas-relief en pierre sculpté sur la façade de la « Misericordia » d'Arezzo (1403), jusqu'au buste en terre de Philippe Strozzi, acquis il y a peu d'années par le Musée de

1. Ciceri, *Selva di Notizie autentiche risguardanti la fabbrica della cattedrale di Como*, p. 81.
2. *Italienische Bildhauer*, p. 184.
3. Voy. le *Donatello* édité par la maison Rouam, p. 106.
4. Ghiberti raconte, dans ses *Commentaires*, qu'il a fourni un grand nombre de « provedimenti », c'est-à-dire de maquettes, tant en cire qu'en terre glaise : « di cera e di creta ».

Berlin. Le Musée de South Kensington à Londres, surtout, renferme une précieuse série de terres cuites.

Ces préparatifs plus ou moins longs, d'après le caractère de l'artiste ou la complication de l'œuvre, une fois terminés, commençait le rôle soit du metteur au point, soit du fondeur.

La matière la plus appréciée, la matière noble par excellence, c'était le bronze [1], comme si les difficultés de l'exécution et cette intervention du feu, qui unit et purifie tout, avaient donné à la statuaire une consécration de plus. Le bronze admettait en outre une plus grande liberté de mouvements que le marbre (dans lequel les parties en saillie ne sont jamais susceptibles de recevoir un développement considérable), et favorisait par là les audaces de génies impétueux tels que Donatello. Ajoutons que les travaux de la fonte devaient offrir un attrait particulier pour tous ces orfèvres-sculpteurs, si fiers de briller dans les « arts du feu ». Les champions par excellence du bronze sont, au quinzième siècle, Ghiberti, Donatello, qui ne s'y mit cependant qu'assez tard, Verrocchio, qui fit faire de grands progrès à la fonte, Pollajuolo. Jacopo della Quercia et Luca della Robbia ne s'y essayèrent qu'accidentellement; Desiderio, Mino, Paolo Romano, Civitale, à peine ou pas du tout. Limitée d'abord à Florence et à Sienne, la sculpture en bronze trouva bientôt une phalange d'habiles représentants dans les Écoles de Padoue et de Vérone, nées d'une étincelle du génie de Donatello [2].

En principe, les ouvrages d'un caractère monumental, surtout ceux qui sont destinés aux places publiques, doivent tous être exécutés en bronze. Exemples : les statues de *Gattamelata*, de *Nicolas III d'Este*, de *Borso d'Este*, du *Pape Paul II*, à Pérouse, du *Colleone*. De même les portes principales des sanctuaires : baptistère de Florence, sacristie de Saint-Laurent et de Sainte-Marie des Fleurs dans la même ville, basilique du Vatican. Faire couler en bronze des tombeaux, comme celui de Cosme et de Pierre de Médicis, dans la sacristie de Saint-Laurent, ceux des papes Sixte IV et Innocent VIII, des châsses, comme celle de saint Zanobi, des autels, comme celui du Santo à Padoue, peut déjà passer pour un raffinement. J'en dirai autant de tous les accessoires du culte coulés en métal au lieu d'être sculptés en marbre : bénitiers, candélabres, tabernacles, etc. Ajoutons que l'association du bronze et du marbre ne froisse à cette époque aucune conviction : le marbre, comme la matière la moins précieuse, encadre d'ordinaire le bronze (tombeau du pape Jean XXIII, cuve baptismale de Sienne, etc.).

1. Bode, *Italienische Bildhauer*, p. 221. Cf. Drury Fortnum, *A descriptive Catalogue of the Bronzes in the South Kensington Museum*. Londres, Chapman et Hall, 1876.

2. On a constaté que les sculpteurs qui travaillaient plus spécialement le marbre, les Rossellino, les Desiderio, les Mino, les Civitale, montrèrent moins de réalisme et moins de « terribilità » que ceux qui s'attaquaient de préférence au bronze, comme si la matière qu'ils mettaient en œuvre comportait moins de liberté et de fougue. (Lübke, *Geschichte der Plastik*, t. II, p. 55.)



La Vierge et l'Enfant Jésus. Sculpture italienne polychrome.
(Musée du Louvre.)

L'art de la fonte et celui de la ciselure destinée à corriger les imperfections de la fonte furent portés à une véritable virtuosité. Ghiberti et Verrocchio excellaient dans ce procédé [1], que Donatello, avec ses allures primesautières, négligeait davantage. Ces bronzes florentins à la cire perdue font les délices des amateurs modernes, qu'ils se présentent soit sous la forme de statuettes, soit sous celle de plaquettes ou de médailles; la matière, tirant tantôt sur le brun, tantôt sur le vert foncé, tantôt sur le jaune, est d'une homogénéité parfaite, unie, grasse et onctueuse. Même quand il s'agit d'ouvrages destinés à être reproduits à un grand nombre d'exemplaires, tels que les plaquettes et les médailles, des retouches au ciseau ou au burin donnent à chacun d'eux toute la valeur d'un original.

Dans la sculpture en marbre de Carrare, en pierre bleutée, en pierre d'Istrie ou encore en porphyre (matière remise en honneur par Donatello), on recherche d'ordinaire, surtout à Florence, le plus grand fini. Les visages sont polis et repolis à l'excès; c'est au point que les sculptures de Mino de Fiesole, par exemple, en deviennent froides et fastidieuses.

La terre cuite n'était pas seulement un acheminement vers l'œuvre définitive en marbre ou en bronze ; elle n'était pas seulement un moyen, mais encore un but : une infinité de quattrocentistes — les « plasticatori », — la cultivèrent pour elle-même. Il n'est guère de musée qui ne renferme des statues ou des statuettes de Madones, de Christs, de saints, des groupes, des bustes, d'un ton plus ou moins brun, exécutés à l'aide de cette matière, la plus économique de toutes [2]. A tout instant des statues ou des bas-reliefs en terre cuite étaient appelés à occuper une place d'honneur, comme ce *Couronnement de la Vierge* de Lorenzo di Bicci, modelé en 1420 pour le tympan de la porte de l'hôpital de Santa Maria Nuova à Florence.

Notre photochromie reproduit une superbe Madone en terre cuite peinte et dorée, autrefois placée dans la chapelle d'une villa appartenant à la marquise Vettori, à San Lorenzo a Tignano, dans le Val d'Elsa, et aujourd'hui exposée au Musée du Louvre [3].

Ces terres cuites, polychromes ou non, supportaient mal les intempéries : les efforts de Luca della Robbia eurent pour résultat de les couvrir d'un émail et par là de les rendre inaltérables.

La sculpture en bois comptait des représentants spéciaux, tels que ce Fra Antonio de Viterbe qui sculpta, sous le pape Eugène IV, les portes de la

1. Voici, d'après Vasari, comment Ghiberti procéda pour les portes du Baptistère : Il fit exécuter tout d'abord un grand châssis de bois, de la mesure nécessaire, et l'orna de têtes et de frises. Étant achevé, et le modèle complètement sec, il en fit la fonte en bronze. Après le cadre, il modela les bas-reliefs en cire, les coula en bronze, et, à mesure qu'ils sortaient de la fournaise, après une dernière revision, il les mit en place.

2. Voy. le travail que M. Bode a consacré aux sculpteurs florentins en terre cuite dans ses *Italienische Bildhauer*, p. 58-68. — Il est à peine nécessaire de rappeler que le fameux buste de Benivieni, au Louvre, est un très habile pastiche moderne.

3. Courajod, *Acquisitions du Musée de la Sculpture moderne au Louvre*. Paris, Rapilly, 1881.

basilique du Vatican[1]. Pour la partie ornementale, on employait fréquemment des maîtres français et allemands. Mais il n'est guère de statuaire célèbre qui ne s'y soit essayé : Brunellesco, Donatello et Verrocchio sculptèrent des crucifix. Ces statues ou bas-reliefs en bois étaient presque invariablement peints.

Moins bien partagée que la sculpture en bois, la sculpture en ivoire eut infiniment de peine à prendre racine; on compterait bien dix ivoires français du quinzième siècle contre un ivoire italien[2].

La sculpture en stuc ou en carton pierre (« carta pesca ») jouait dans l'art du quattrocento un rôle considérable, que le savant conservateur du Musée du Louvre, M. Louis Courajod, a eu le mérite de remettre en lumière[3]. Beaucoup de compositions du temps ne nous sont plus connues que par des stucs coloriés : à cette catégorie appartiennent diverses Madones acquises dans les dernières années par le Louvre ou par le Musée de Berlin.

La sculpture en cire, qui devait prendre un brillant essor au siècle suivant, fut cultivée avec succès par la famille florentine des Benintendi, surnommée « Fallimagini » ou « Cerajuolo », en raison de sa profession. Mais l'artiste qui remit véritablement en honneur cette branche de la sculpture fut Verrocchio : associé à Orsino Benintendi, il exécuta, après la conspiration des Pazzi, à titre d'ex-veto, plusieurs effigies en cire de Laurent le Magnifique, miraculeusement échappé aux coups des assassins.

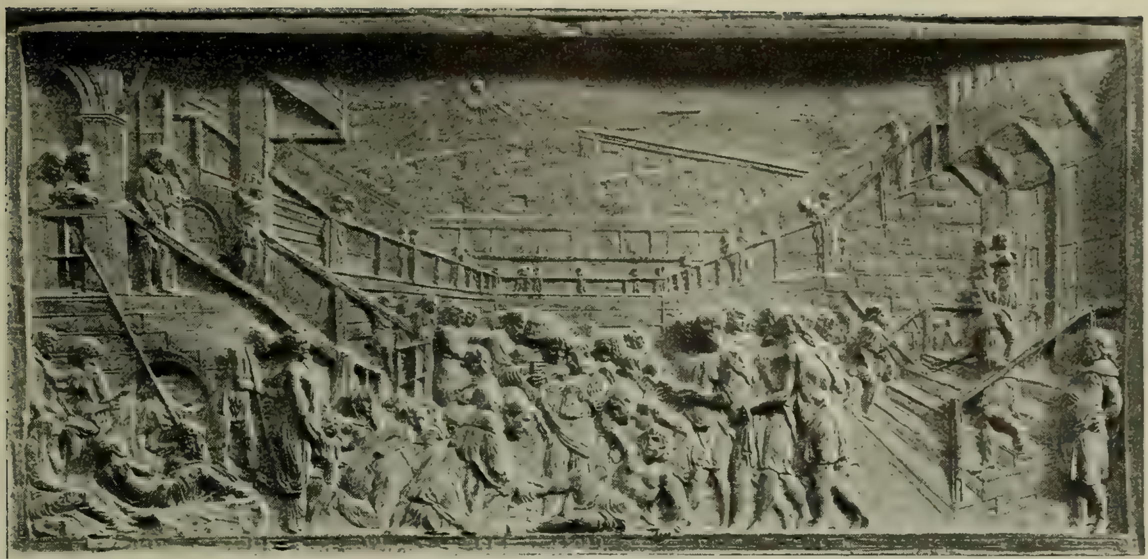
1. Marchese, *Memorie dei più insigni... domenicani*, t. I.

2. Le Louvre possède une demi-douzaine à peine d'ivoires italiens du quinzième siècle, parmi lesquels le fragment du *Triomphe de Pétrarque* publié par M. Molinier (*Gazette archéologique*, 1883, pl. XXXV) et le beau triptyque de la collection Timbal provenant, je crois, du trésor de Gran. Au Musée de South Kensington, une douzaine d'ivoires représentent cette technique (Maskell, *Description of the ivories in the South Kensington Museum*. Londres, 1872), parmi lesquels le beau *Saint Sébastien* en bas-relief, souvent reproduit en moulage.

3. *Bulletin de la Société des Antiquaires de France*, 1886, p. 196, 220.



Fragment d'un bas-relief de marbre.
(Musée civique de Mantoue.)



Un Miracle de saint Antoine de Padoue.
(Bas-relief en bronze de Donatello, au « Santo » de Padoue.

CHAPITRE II

LES NOVATEURS. — DONATELLO, SES PRÉCURSEURS ET SES ÉLÈVES.

Force a été à l'histoire d'admettre, pour l'architecture comme pour la peinture italienne du quinzième siècle, un certain nombre de groupes, d'écoles : pour la sculpture, cette division peut paraître superflue, tant les Toscans ont d'avance et de supériorité sur tous les autres sculpteurs italiens[1]. A Naples, à Rome, à Pérouse, à Bologne, à Ferrare, à Rimini, à Mantoue, à Venise, à Padoue, partout où vous trouvez un monument de premier ordre, vous pouvez être sûr qu'il a pour auteur un Toscan : tombeaux de papes, statues équestres du Gattamelata et du Colleone, portes de San Petronio à Bologne, décoration du temple des Malatesta, oratoire de Saint-Bernardin à Pérouse, etc. A peine de loin en loin quelque sculpteur indigène réussit-il à percer.

Si l'on me demande pourquoi la sculpture florentine, aussi bien d'ailleurs que

1. Relevons, à ce sujet, un exemple d'hérédité — comme on dit aujourd'hui — assez curieux. C'est dans les pays de carrières que naissent, au quinzième siècle, la plupart des sculpteurs toscans célèbres : Fiesole donne le jour à la dynastie des Ferrucci (Mino n'est pas

l'architecture, prit une si grande avance sur la peinture, je répondrai sans hésiter que c'est à cause de l'abondance des modèles antiques, ces modèles dont la peinture était sevrée. J'ajouterai que l'esprit florentin, plus porté à l'observation qu'au mysticisme, et à l'expression des passions violentes plutôt qu'à celle de la rêverie, devait finir par exceller dans un art où l'exactitude anatomique, d'une part, la recherche du mouvement, de l'autre, l'emportent sur toute autre qualité. Il y avait dans cette race encore plus de science et d'esprit critique que d'imagination ou de sensibilité. Les autorités, en commandant cette masse de statues monumentales pour la façade du dôme, pour le campanile, pour l'oratoire d'Or San Michele, et de même les Médicis, en donnant place dans leurs palais ou leurs villas à des bronzes tels que la *Judith* et le *David* de Donatello, l'*Enfant au dauphin* de Verrocchio, ne pouvaient que favoriser l'essor de la statuaire.

Mais si l'on insiste pour savoir à quelles causes cette école doit le concours de tant d'artistes supérieurs, force me sera de me retrancher derrière les lois mystérieuses de la naissance des grands hommes, derrière cette apparition soudaine, impossible à prévoir, d'un Donatello, d'un Ghiberti, d'un della Robbia, d'un Verrocchio, d'un Michel-Ange : ce dernier étant bien l'enfant du miracle que l'École florentine, vieillie et usée, n'osait plus attendre. L'éducation et l'entraînement peuvent favoriser le développement des maîtres, ils sont impuissants à les susciter. Voilà le sens dans lequel doivent être interprétées et coordonnées les observations qui suivent. Pour achever de montrer quelle était en pareille matière l'impuissance de l'éducation, je citerai ce fait caractéristique : après Donatello, la sculpture florentine décline jusqu'à ce que Verrocchio vienne lui imprimer un nouvel essor.

Il importe de ne pas s'exagérer l'importance de ces sculpteurs qu'on a qualifiés de *Précurseurs de Donatello*[1], à savoir Piero di Giovanni Tedesco et Niccolò di Piero d'Arezzo : ces deux artistes, qui sont loin d'avoir brillé au premier rang, ont surtout pu exercer de l'influence sur le génie naissant de Donatello en

originaire de Fiesole, mais de Poppi); Majano, aux deux frères Benedetto et Giuliano; Settignano, à Desiderio et à Luca Fancelli (c'est à Settignano également que se passa l'enfance de Michel-Ange); Pietrasanta, aux Ricomanni. Non seulement tous ces maîtres débutèrent comme tailleurs de pierres, ils comptaient encore presque tous des ancêtres ayant exercé la même profession. Il y a quelques années, lors d'une excursion à Majano, je fis la connaissance d'un représentant d'une vieille famille d'artistes, les Fancelli (voy. p. 470). J'appris à cette occasion qu'un de ses parents avait sculpté une partie des ornements du château de Vincigliata, si intelligemment restauré par les soins de son propriétaire, M. Temple Leader. Ce n'était qu'un simple tailleur de pierres, gagnant 4 ou 5 francs par jour, mais qui, sans études spéciales, était devenu très habile dans le maniement du ciseau. Supposez-le dans une atmosphère et soumis à un entraînement tels que ceux du quinzième siècle, il eût fait figure à côté des Mino ou des Desiderio.

1. Semper, *die Vorlæufer Donatellos*. Leipzig, Seemann, 1870. — *Les Précurseurs de la Renaissance*, édités par la librairie Rouam, p. 52-54.

remettant en honneur les figures nues, j'entends des figures de petites dimensions, plus ou moins inspirées de l'antiquité, traitées plus ou moins sommairement. Ils n'ont fait que suivre en cela la tradition des sculpteurs de l'École pisane, des peintres de l'École florentine[1].

Piero di Giovanni Tedesco, en d'autres termes Pierre, fils de Jean, Allemand, parut en 1386 à Florence et y travailla jusqu'en 1399; puis il entra au service de la fabrique du dôme d'Orvieto, qui lui commanda, en 1402, des fonts baptismaux; son essai semble avoir déplu, car un autre artiste ne tarda pas à recevoir la même commande. A Fl orence, Piero di Giovanni débuta par une série de statues d'apôtres et de saints destinées au dôme (1386 et années suivantes), statues qui n'offrent rien de particulier.

En 1395 on le chargea de décorer le portail sud du dôme, travail qu'il semble avoir achevé en 1398. C'est là que son imagination et son réalisme se donnèrent carrière : sur un fond de feuillage, interprété avec un vif amour de la nature, il détacha des êtres bizarres ou monstrueux, tels qu'on en voit en si grand nombre sur nos cathédrales gothiques : un singe s'élançant sur un hibou, un singe monté sur un chameau, le combat d'un singe et d'un serpent, un centaure lançant une flèche, un fauve dérobant sa proie, des personnages à tête humaine et à corps de dragon, etc., puis, à ces réminiscences du Nord, il ajouta des motifs foncièrement méridionaux, des génies nus dans toutes les attitudes : l'un qui tient une coupe, l'autre qui joue de la cornemuse, un homme nu vu de dos et qui, le bras recouvert d'une draperie, semble attendre l'attaque d'un fauve, enfin une tête évidemment inspirée d'un camée antique. Hâtons-nous d'ajouter que ce qui est antique ici, c'est l'idée, non le style; la facture en effet est rude, vulgaire, véritablement germanique.

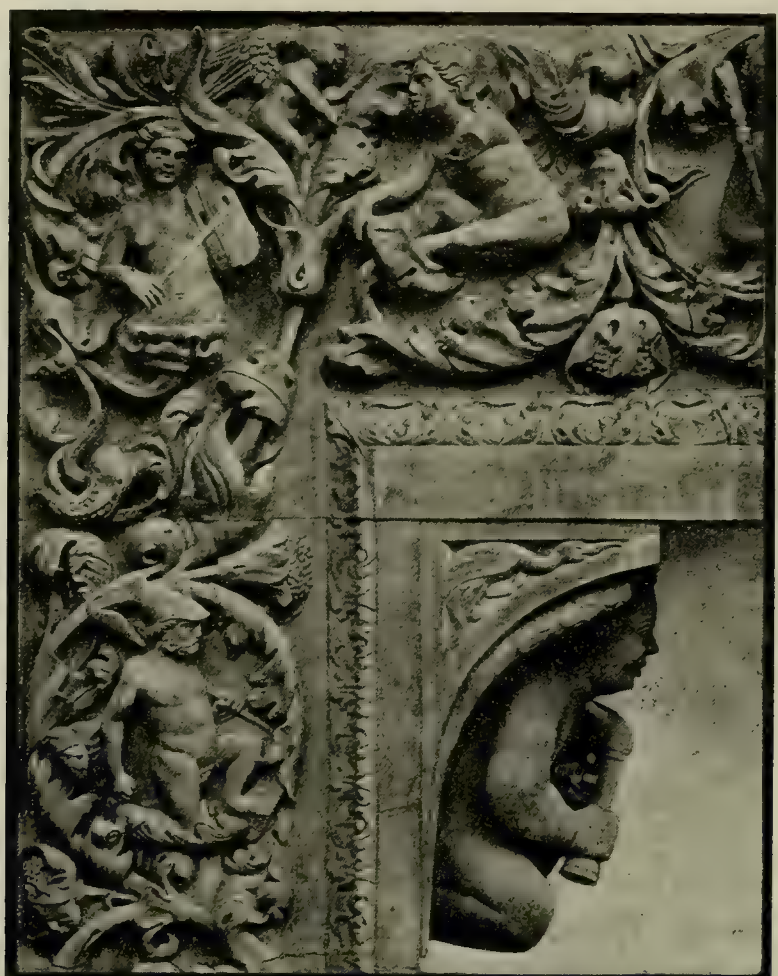
On n'a pu établir jusqu'ici si Piero di Giovanni ne formait qu'un avec le sculpteur allemand ou flamand anonyme dont parle Ghiberti en termes si émus (un document lui donne pour patrie Fribourg).

Niccolò di Piero Lamberti, surnommé Pela, avait pour patrie Arezzo[2]. On gnore la date de sa naissance, de même que celle de sa mort; on sait seulement qu'il mourut vers 1420. Son compatriote Vasari, qui lui a consacré une notice spéciale, affirme qu'après avoir reçu dans sa ville natale les leçons du sculpteur siennois Moccio, il alla se fixer à Florence, où il eut longtemps à lutter contre la misère. Enfin sorti des rangs, il reçut de nombreuses commandes, soit de la fabrique de la cathédrale florentine (de 1388 à 1419), soit des autorités d'Arezzo.

Laissant de côté les ouvrages, principalement des terres cuites, destinés à ces dernières, je m'efforcerai de faire connaître au moins les principales

1. Voy. plus haut, p. 226-230.
2. Bibl. : Vasari. — Semper, *die Vorlæufer Donatellos.* — Schmarsow : *Annuaire des Musées de Berlin*, 1887, p. 133-153; 227-230.

sculptures exécutées à Florence par le maître arétin. Son activité s'y concentra sur le dôme. Il sculpta pour le campanile deux statues de *Prophètes* ou de *Patriarches* (1393 à 1402); pour la tribune de Saint Zanobi, le *Saint Marc assis* (1408-1415), œuvre froide et guindée, avec des arrangements de draperies du plus mauvais goût, dans le genre de ceux de la statue de Martin V au dôme de Milan (gravée page 84), et sans effet d'ensemble.



Bas-relief de Niccolò d'Arezzo (fragment).
Porte « della Mandorla » au dôme de Florence.

Entre les *Prophètes* et le *Saint Marc* se place la création la plus intéressante de Niccolò, celle qui lui a valu le surnom de Précurseur de Donatello, la décoration de la « Porta della Mandorla », au dôme de Florence.

Ce que Piero di Giovanni Tedesco avait fait pour la porte nord, Niccolò di Piero le fit pour la porte sud, la porte qui reçut dans la suite le nom de « Porta della Mandorla » (mot à mot, porte de l'Amande, à cause du bas-relief en forme d'amande qui la surmonte. Assisté d'Antonio di Banco et de son fils Nanni di Banco, il multiplia dans les bordures (le corps même de la décoration se compose d'anges à mi-corps) les figurines nues, vues de face ou vues de dos, et des scènes mythologiques nettement caractérisées (d'après M. Semper : *Hercule et Cacus*, *Hercule et le lion de Némée*, *Hercule debout*, un *Triton soufflant dans un coquillage*, une femme nue tenant d'une main une corne d'abondance, de l'autre une grappe de raisin; un torse rappelant la Vénus de Médicis, etc.). Commencé en 1402, ce travail fut achevé en 1408[1].

Ainsi voilà un fait acquis : avant Donatello, qui en 1402 ne comptait que

1. Dans le travail ci-dessus cité, M. Schmarsow a établi la ligne de démarcation entre partie due à Niccolò et celle qui a pour auteurs les di Banco.

dix-huit ans à peu près, il s'est trouvé une génération de sculpteurs appliquée à l'imitation de l'antique, et cette génération, à son tour, a été précédée de deux autres attachées aux mêmes études, les sculpteurs du dôme d'Orviéto et, avant eux, l'École de Pise[1].

Essayons de tirer une conclusion de ces différentes données. Piero di Giovanni et Niccolò di Piero ont en effet précédé Donatello dans l'imitation des bas-reliefs antiques. Mais cette imitation n'a été qu'une des faces de l'œuvre de Donatello : outre que ses prétendus maîtres n'ont pas pu lui enseigner les lois intimes de la statuaire grecque ou romaine (ils n'y avaient vu que le côté idéographique et la prédilection pour les figures nues), la nature seule lui révéla le secret de faire frissonner, comme il l'a fait, ses créations, de leur donner, avec la verve, le pathétique, d'être enfin ce qui sera son éternel titre de gloire, Donatello le grand dramaturge.



Portrait de Donatello.
(D'après la gravure publiée par Vasari.)

Donatello[2], de son vrai nom Donato di Niccolò di Betto Bardi, avait pour père un simple cardeur de laine; mais celui-ci, nature essentiellement ardente, était le digne héritier de ces fières corporations du moyen âge, prêtes à tout instant à sacrifier leur vie pour la liberté : la chaleur de ses convictions lui fit encourir d'abord l'exil, puis une condamnation à mort à la suite de l'assassinat d'un de ses adversaires politiques; il fut assez heureux pour obtenir sa grâce, et nous devons nous en féliciter autant que lui, puisque sans cette circonstance Donatello n'aurait pas vu le jour.

Cette leçon profita-t-elle au fils, ou bien celui-ci ne fit-il que céder aux suggestions d'un caractère extraordinairement calme? Toujours est-il que nul Florentin, même pendant cette période si pacifique du quinzième siècle, où les raffinements de la civilisation avaient comme assoupi les passions, ne s'occupa moins de politique. Ce ne fut pas la seule preuve d'indépendance donnée par le maître : jamais depuis l'antiquité on n'avait vu homme plus indifférent aux

1. Voyez ci-dessus, p. 227-230.

2. Bibl. : Semper, *Donatello; seine Zeit und Schule.* Vienne, Braumüller, 1875. Nouv. édit., 1887 (ouvrage qui contient un certain nombre de documents intéressants, mais qui, pour sa mise en œuvre et ses conclusions, a été fort malmené en Allemagne). — E. Müntz, *les Artistes célèbres. Donatello.* Paris, Rouam (1885). — Depuis la publication de ma monographie, à laquelle je renvoie le lecteur pour de plus amples détails, de nombreux volumes ou plaquettes ont été consacrés à Donatello, surtout à l'occasion de son centenaire. Il me suffira de citer parmi elles : *Vita ed opere del Donatello,* par M. Cavallucci. Milan, Hœpli, 1886 (planches). — *Donatello,* par M. Schmarsow. Leipzig, Breitkoff et Hærtel, 1886. — *Donatello e la Critica moderna,* par M. de Tschudi. Turin, Bocca, 1887. — Enfin, *Catalogo delle Opere di Donatello e Bibliografia degli autori che ne hanno scritto,* par M. Milanesi. Florence, 1887.

détails de la vie matérielle, à l'argent tout d'abord, puis à la bonne chère, au confort, au luxe des habits, etc. Le peu d'argent qu'il gagnait, il le mettait dans un panier suspendu au plafond par une corde passant sur une poulie : élèves, connaissances, puisaient librement dans cette maigre réserve; sa garde-robe, il oublait à tel point de la renouveler, qu'il fallait que son protecteur Cosme de Médicis, le chef du gouvernement florentin, prît soin de la remplacer de temps en temps; il faisait placer les habits neufs à la place des vieux, et l'artiste s'en revêtait sans s'apercevoir de la différence. Dans son insouciance pour les règles les plus élémentaires de la vie sociale, Donatello en était arrivé jusqu'à oublier son âge : tantôt il se dit né en 1382, tantôt en 1386, tantôt en 1387. Oubli trois fois heureux! c'est à lui que la municipalité florentine doit d'avoir pu choisir, entre cinq années, celle qui lui paraissait la plus propice pour célébrer le centenaire de l'artiste, et d'avoir ainsi pu faire coïncider, en 1886, cette fête avec celle de la translation des cendres de Rossini et l'inauguration de la nouvelle façade du dôme.

Ainsi isolé du monde extérieur — pour se donner tout entier à son art, il s'était voué au célibat, — mais néanmoins ami obligeant et dévoué, compagnon gai et facétieux (les charges qu'il inventa de concert avec son ami Brunellesco sont restées légendaires), Donatello put concentrer sa rare activité intellectuelle sur la sculpture, à laquelle il resta inflexiblement fidèle, tandis que la plupart de ses contemporains allaient de la sculpture à la peinture, de la peinture à l'architecture, de celle-ci à l'orfèvrerie ou à la gravure, en vrais génies universels, prêts à briller en toutes choses connues et en quelques autres, *in omni re scibili et quibusdam aliis*. Voilà comment Donatello, en vrai spécialiste, a pu approfondir et tous les genres et tous les procédés relevant de son art favori, depuis ces bas-reliefs au modelé presque imperceptible rappelant la gravure, le « stiacciato », jusqu'à la ronde bosse, depuis la sculpture en bois jusqu'à celle en bronze ou en marbre, depuis la sculpture de portraits et la sculpture d'animaux jusqu'à la grande statuaire historique et monumentale.

Il résulte de ces prémisses que l'histoire de la vie de Donatello tient en dix lignes. Quand j'aurai dit qu'il fut le client, le familier, l'ami des Médicis, qu'il fit des séjours plus ou moins longs à Rome, à Sienne, à Padoue, qu'il compta pour amis ou collaborateurs Brunellesco, Paolo Uccello, Michelozzo, et pour élèves tous les grands sculpteurs des âges suivants, qu'il mourut âgé, pauvre, mais content de son sort, j'aurai retracé les épisodes principaux de cette carrière unie entre toutes.

Quant à ce qui est de définir et d'apprécier l'œuvre, c'est à peine si un volume y suffirait, et je ne dispose que d'un petit nombre de pages. Allons du moins au plus essentiel, en renvoyant le lecteur pour le reste à la monographie que j'ai consacrée au maître.

Chronologiquement, le développement artistique de Donatello peut se diviser en trois grandes périodes. La première, de 1410 à 1424 environ, est celle

où le maître, fougueux et désordonné à l'excès, se plaît dans une véritable débauche de réalisme. Les statues du Campanile de Florence, ces statues de Prophètes, si irrévérencieuses si l'on s'attache à l'interprétation des Écritures saintes, si puissantes si l'on n'y voit que la vie et le caractère de physionomies individuelles rendues en traits ineffables, forment le point culminant de cette première étape.

Puis vient, de 1425 à 1433, l'association avec l'architecte-sculpteur Michelozzo. Ce sage, et il faut l'ajouter, hélas! ce médiocre collaborateur, parvient à discipliner l'imagination déréglée de son ami, à la subordonner aux lois de la décoration monumentale. Avec son concours prennent naissance les mausolées de l'ex-pape Jean XXIII au Baptistère de Florence, du cardinal Brancacci à Naples, de Bartolommeo Aragazzi au dôme de Montepulciano, et les bas-reliefs de la chaire extérieure du dôme de Prato, avec leur ronde étourdissante d'enfants dansant.

Pendant la troisième et dernière période, de 1433 à 1466, l'influence de l'antiquité, intermittente auparavant, devient prépondérante. Elle se manifeste principalement dans le *David* et dans le *Cupidon* de bronze, tous deux conservés au Musée national de Florence, dans les médaillons du palais des Médicis, dans la fameuse statue équestre de *Gattamelata* à Padoue, et dans une foule d'autres productions. Ce n'est pas un des phénomènes les moins extraordinaires de l'histoire de la Renaissance que cette aptitude chez le même artiste à imiter fidèlement les chefs-d'œuvre de la Grèce ou de Rome, et à créer des figures respirant toutes les ardeurs des temps nouveaux.

Essayons de classer chronologiquement et de caractériser du moins les pages maîtresses de cet œuvre immense, qui contient peut-être une centaine de statues, de bustes, de bas-reliefs.

A en croire Vasari, Donatello aurait dès 1401 pris part au fameux concours pour les portes du Baptistère; mais cette assertion se dément d'elle-même, du moment où l'on tient compte de l'âge du jeune artiste, qui, né en 1382, n'aurait compté en 1401 que dix-neuf ans, et né en 1386, quinze ans seulement. Ce qui est certain, c'est que Donatello travailla à plusieurs reprises, entre 1403 et 1407, à la première de ces portes sous la direction de Ghiberti, mais simplement à titre d'aide, de compagnon. Notons à ce sujet que pendant la première période de sa vie, jusque vers 1424, époque de son association avec Michelozzo, les ouvrages en bronze, du genre de ceux des portes du Baptistère, ne tiennent qu'une faible place dans son œuvre. Un de ses derniers historiens, M. de Tschudi, est parti de là, non sans raison à mon avis, pour établir que longtemps l'artiste, tenant compte avant tout de la nature du marbre, ne demanda à celui-ci ni saillies exagérées, ni attitudes trop mouvementées, comme celles que comporte le bronze. Plus tard seulement, une fois familiarisé avec toutes les ressources de la sculpture en métal, il ne recula plus devant n'importe quelle audace.

Vers 1403, d'après le témoignage d'un auteur du quinzième siècle, Antonio di Tuccio Manetti, témoignage que l'on a essayé, bien témérairement à mon avis, de révoquer en doute[1], Donatello se rendit à Rome en compagnie de son ami Brunellesco et y fit un séjour assez long, coupé probablement par des voyages dans sa ville natale. Les chefs-d'œuvre de l'antiquité exercèrent une action bien différente sur les deux amis : tandis que chez Brunellesco ils opéraient une révolution instantanée, absolue, presque miraculeuse, une des assimilations les plus puissantes dont l'histoire des arts nous ait conservé le souvenir, ils déposèrent seulement quelques germes dans l'esprit de son compagnon de route, mais des germes qui plus tard devaient fructifier et s'épanouir, de manière à le remplir tout entier.

Le premier résultat de ces études d'après l'antique aurait été, suivant la tradition, l'*Annonciation*, haut relief en pierre bleutée placé sur un des autels de l'église Santa Croce à Florence, ouvrage exécuté, selon toute vraisemblance, aux environs de l'année 1406 (d'après M. Schmarsow, en même temps que les statues d'Or San Michele, soit vers 1410 ou 1412). L'ornementation — à chapiteaux, à mascarons, oves, rais de cœur, rosettes, imbrications, denticules, etc., — trahit avec l'insistance la plus marquée l'imitation des modèles romains. Quant aux figures, elles ont je ne sais quelle afféterie, quelle mièvrerie, qui prouvent que Donatello n'était pas encore à cette époque le réaliste audacieux avec lequel nous ferons connaissance dans la suite.

Il convient d'ajouter qu'un des critiques dont nous avons tout à l'heure rapporté l'opinion, M. de Tschudi, place cette *Annonciation* après le second voyage à Rome, en d'autres termes après 1433, fidèle en cela à son système, qui consiste à démontrer que Donatello n'a sacrifié que sur le tard à l'influence antique. Je ne saurais, pour ma part, m'associer à une telle manière de voir : comment admettre en effet que Donatello soit demeuré réfractaire, près de trente années durant, à des influences auxquelles sacrifiaient alors même les plus bornés d'entre ses concitoyens! que cet esprit si ouvert ait ignoré volontairement les conquêtes de ses collaborateurs ou amis, Brunellesco, Nanni di Banco, Niccolò d'Arezzo! L'influence antique se trahit d'ailleurs dans une série de monuments tous antérieurs au second voyage à Rome : le *Saint Pierre*, avec ses draperies arrangées à la romaine, le *Jérémie*, les mausolées exécutés en collaboration avec Michelozzo, — à moins que l'on ne suppose que Donatello n'y ait pris aucune part, — le tombeau de Jean de Médicis. J'invoquerai un autre argument encore : la Vierge et l'ange de l'*Annonciation* ont quelque chose d'embarrassé, de timide, qui s'accorderait mal avec ce que nous savons du style de Donatello vers 1433, époque où il déployait une fougue extrême, qu'aucune consi-

1. Tschudi, p. 9. — (Brunellesco) « ebbe in questa stanza di Roma quasi continovamente Donatello schultore », dit Manetti, qui a connu de très près et Brunellesco et Donatello. Il est vrai qu'il ajoute immédiatement que Donatello n'ouvrait jamais les yeux sur les monuments d'architecture (« sanza mai aprire gli occhi alla architectura »).

dération ne tempérait plus. Si l'on examine attentivement les deux têtes, on y trouve une grande pauvreté de traits et un faire sec, qui ne jurent pas moins avec les formes si pleines et avec le modelé si souple (on n'ose dire si gras, car c'est bien là une qualité inconnue à Donatello) inhérents aux productions postérieures à 1433.

De 1406 à 1424, date de son association avec Michelozzo, Donatello consacra ses principaux efforts à la cathédrale, et à l'oratoire d'Or San Michele. En 1408 il reçoit la commande du *David* en marbre, œuvre singulièrement guindée, aujourd'hui au Musée national de Florence. Entre 1408 et 1415 il crée le *Saint Jean assis*, si grave, si majestueux, prototype du *Moïse* de Michel-Ange; en 1412 le *Josué*. Le dernier groupe de *Prophètes* comprend, à mon avis, le *Pogge*[1], le *Zuccone* et le *Jérémie :* la liberté illimitée des expressions et des attitudes, un réalisme qui ne recule devant aucun scrupule, une verve qui ne se dément pas un instant, voilà ce qui caractérise ces trois tours de force, hors de pair dans l'art italien du quinzième siècle, et avec lesquels, de ce côté-ci des monts, seuls les *Prophètes* du puits de Moïse à Dijon, chef-d'œuvre de notre Claux Sluter, peuvent se mesurer.

A Or San Michele, Donatello exécuta trois statues de valeur bien inégale : le *Saint Pierre* (entre 1406 et 1410), le *Saint Marc* (commandé en 1411), enfin le *Saint Georges*, son chef-d'œuvre.

A la période réaliste appartient sans conteste le superbe buste en terre cuite coloriée récemment acquis par le Musée des Offices et qui est connu sous le nom de *Niccolò da Uzzano* (gravé page 520). Cette attribution est contestable, car Uzzano comptait plus de quatre-vingts ans au moment de sa mort (1432) et le buste représente tout au plus un sexagénaire[2]; mais, quel que soit l'original de cette merveilleuse terre cuite, rien, au quinzième siècle, n'approche d'une telle exubérance de vie et de verve.

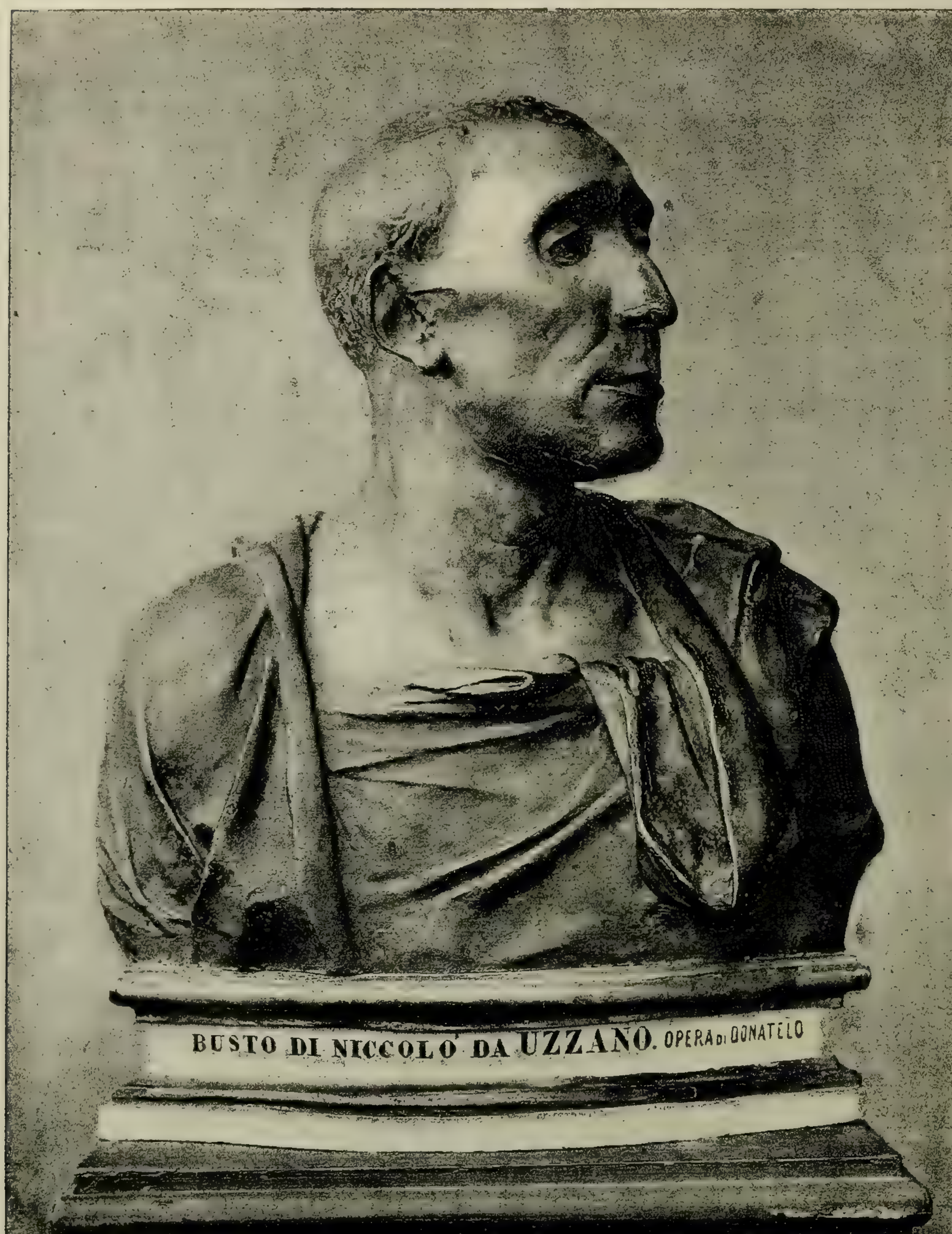
L'année 1433 (peut-être aussi une partie de l'année 1432) est marquée par un nouveau voyage à Rome. Vasari raconte que, le sculpteur-orfèvre Simon (Ghini) ayant prié Donatello de venir expertiser la statue tombale du pape Martin V, qu'il venait d'exécuter pour la basilique de Latran, Donatello se rendit à son appel et prit part, à cette occasion, aux préparatifs des fêtes qui signalèrent le couronnement de l'empereur Sigismond (mai 1433)[3]. Il exécuta pour l'église

1. On a contesté que cette statue (dont le buste a été gravé ci-dessus, p. 21) représente le Pogge, sous prétexte que celui-ci ne s'est fixé à Florence qu'en 1453, et que la statue qui est censée le représenter appartient à la première manière de Donatello. Mais le Pogge a fait de nombreux séjours à Florence longtemps avant de s'y établir définitivement. Nous l'y rencontrons entre autres en 1429 (de 1418 à 1422 il séjourna en Angleterre). Voy. Shephard et Tonelli, *Vita di Poggio Bracciolini*, t. I, p. 109, 137. Florence, 1825.

2. De Tschudi, *Donatello e la critica moderna*, p. 23.

3. Ce témoignage est confirmé par un document dont il résulte qu'en 1433 l'œuvre du dôme de Prato envoya Pagno di Lapo à Rome pour en ramener Donatello (Guasti, *il Pergamo*, p. 23).

de l'Aracœli la dalle tombale de Jean Crivelli de Milan († 28 juillet 1432), aujourd'hui méconnaissable, et pour la basilique de Saint-Pierre un tabernacle en pierre



Buste dit de Niccolò da Uzzano, par Donatello. (Musée national de Florence.)

blanche, que M. Schmarsow a le mérite d'avoir retrouvé en 1886 dans une des dépendances de la sacristie.

Après son retour à Florence, Donatello se consacra principalement aux bas-reliefs de la chaire extérieure du dôme de Prato (le premier compartiment fut livré en 1434, le dernier en 1438), à ceux de la tribune des chanteurs, au dôme



Porte de la Sacristie de Saint-Laurent, par Donatello (Fragment.)

de Florence (1433-1440, aujourd'hui au Musée national), les uns et les autres célèbres par la verve avec laquelle l'artiste a représenté des *Enfants dansant*, enfin à la décoration de la sacristie de Saint-Laurent; il orna ce sanctuaire de deux portes de bronze, contenant des prophètes rangés deux par deux et discutant avec véhémence, puis de stucs qui furent incrustés au-dessus des portes et sur la voûte : figures de saints, figures des Évangélistes, inscrites dans des médaillons, bas-reliefs avec des scènes tirées de la vie de saint Laurent.



Enfant musicien, par Donatello.
(Au « Santo » de Padoue.

De 1444 jusqu'en 1460, l'activité de Donatello se partagea entre Padoue, Venise, Modène, Sienne, Florence et plusieurs autres villes. A Padoue, il fond la statue équestre de *Gattamelata* (gravée page 33), les statues et les bas-reliefs de la basilique Saint-Antoine, parmi lesquels ces merveilleux *Enfants musiciens* dont on a essayé, sur des présomptions bien faibles à mon avis, de lui enlever la paternité. Je n'insisterai pas ici sur ces chefs-d'œuvre, pour ne pas répéter ce que j'ai imprimé ailleurs.

De retour dans sa ville natale, Donatello, parvenu à l'extrême vieillesse, voua ses dernières forces à la décoration des deux ambons de l'église Saint-Laurent, qu'il orna de scènes de la *Vie du Christ* : il les laissa inachevés, et c'est au compte de son collaborateur et continuateur Bertoldo que doivent être mises les inégalités et les incohérences de ces bronzes.

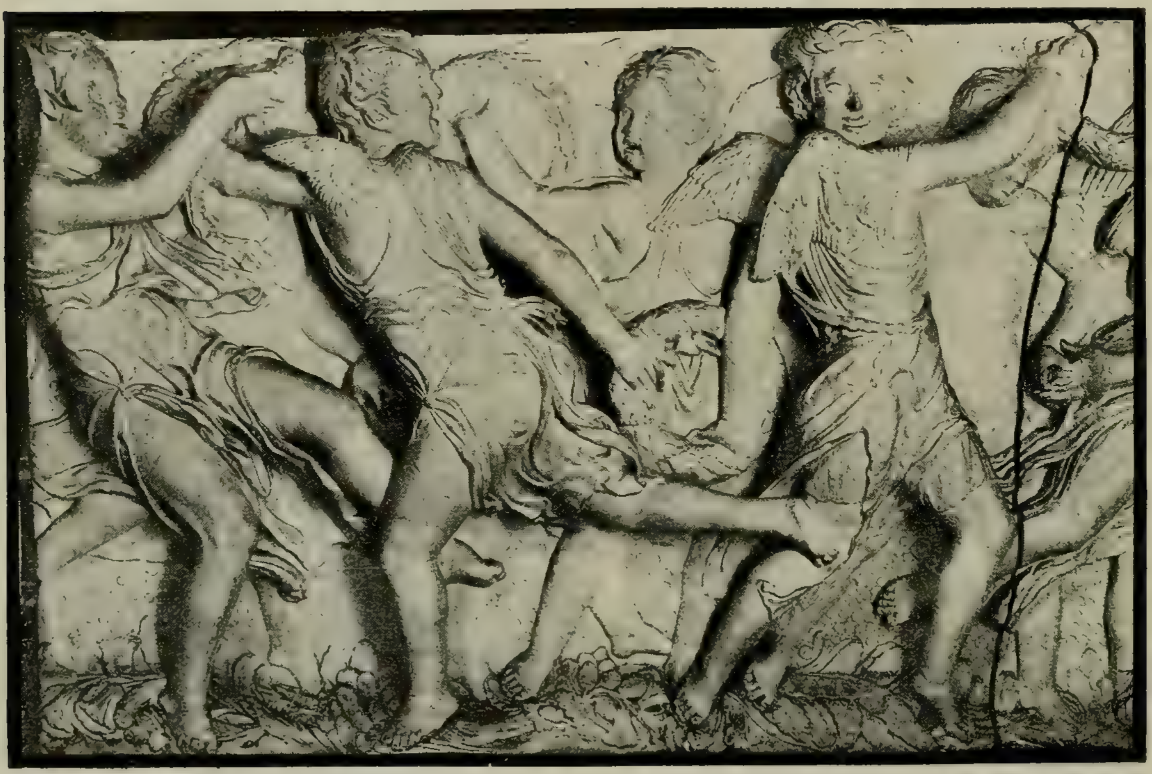
Le grand sculpteur florentin mourut le 13 décembre 1466.

Quelques mots encore pour caractériser le génie et l'influence de ce novateur ardent, que l'on peut considérer, avec Brunellesco, comme l'ancêtre de la Renaissance, et j'ajouterai de l'art moderne.

Au point de vue technique, la facture de Donatello a trop souvent quelque chose d'inégal, de heurté, de lâché, d'incorrect, soit dans ses statues, soit dans ses hauts reliefs et ses bas-reliefs, bien inférieurs pour le fini à ceux de Ghiberti, pour la pureté et la suavité à ceux de Luca della Robbia. C'est qu'il

s'était habitué à manier l'ébauchoir avec la même liberté qu'un peintre manie le pinceau, et que, voyant ainsi ses créations venir du premier jet, il s'en fatiguait, s'en dégoûtait volontiers, persuadé que l'application amoindrirait l'œuvre de l'inspiration. Aussi bien, sans ces imperfections, eût-il été un dieu, non un simple mortel. Seuls ses ouvrages en « stiacciato » se distinguent par l'exécution la plus savante et la plus poussée; Charles Perkins n'a pas eu tort d'affirmer que Donatello a préparé par ce procédé la renaissance de l'art du médailleur.

Ce qu'il faut demander à cette nature agitée et dramatique, comme son pré-



Enfants dansant, par Donatello. (Musée national de Florence.)

curseur Jean de Pise, toujours en ébullition, n'ayant que par soubresauts le sens de la réalité, de la mesure, de l'harmonie, sauf dans certains de ses bustes qui sont criants de vérité, ce qu'il faut lui demander et ce où il excelle, c'est la verve, la fougue, l'envergure, la puissance de synthèse, le grand pathétique de Michel-Ange, de Rubens, de Puget, ou de Delacroix. Par là il est unique dans la statuaire italienne du quinzième siècle, par là il est le véritable précurseur de Michel-Ange.

Donatello a tour à tour étudié l'antique et la nature, il a sacrifié au naturalisme (terme que je propose de substituer à celui de réalisme) et au classicisme, il a cherché en un mot à combiner les enseignements de ces deux grandes sources d'inspiration. Personne n'était capable au même degré de faire de brusques retours sur lui-même, et par là de dérouter la pauvre critique d'art, qui suppose toujours chez les artistes qu'elle étudie un développement logique, systématique, comme si les hommes de génie procédaient à la façon des natures ordinaires. Il

ne serait pas impossible que le *Zuccone* et le *David* de bronze, débordant l'un de laideur, l'autre de poésie, eussent pris naissance simultanément; l'année où Donatello se livre à des orgies de réalisme est parfois celle où, pour d'autres ouvrages, il s'inspire le plus de l'antiquité. Le maître n'a pas reculé devant la laideur lorsqu'elle lui paraissait propre à donner plus de puissance à l'idée qu'il s'efforçait d'exprimer, et il a salué avec enthousiasme la beauté lorsqu'il l'a trouvée d'accord avec les modèles grecs ou romains. A cet égard, nul n'a montré plus d'indépendance; nul n'a fait preuve de plus d'éclectisme. J'ajouterai toutefois que d'ordinaire l'expression de la vie l'intéresse plus que la beauté : il peut rencontrer celle-ci d'instinct; il poursuivra l'autre de propos délibéré.



Buste de Saint Jean-Baptiste, par Donatello.
(Musée national de Florence.)

Avec Donatello l'Italie s'empare véritablement du sceptre de la statuaire. Ce qu'il mit d'animation et de chaleur dans les têtes, de mouvement dans les draperies, de frissonnements nerveux jusque dans les moindres parties de ses figures, la noblesse et l'originalité saisissantes du *Saint Georges* d'Or San Michele, la laideur et le cynisme révoltants du *Zuccone*, l'ironie pénétrante du *Pogge*, la puissance dramatique de ses bas-reliefs des portes de la sacristie de Saint-Laurent, de ses *Mises au tombeau*, de son *Histoire de saint Antoine* à la cathédrale de Padoue, la verve rythmée de ses *Enfants dansant* (chaire de Prato; balustrade des orgues de la cathédrale de Florence; piédestal de la *Judith*), l'ascétisme de ses statues ou bustes de *Saint Jean*, dont l'un vient d'entrer au Louvre par le legs d'Albert Goupil, ces qualités admirables et tant d'autres ont fait de lui, mieux que le précurseur, le rival incontesté de Michel-Ange.

En résumé, la sculpture définitivement affranchie de la timidité, de la raideur et de la maigreur des âges précédents, l'étude du nu remise en honneur par des modèles d'une hardiesse et d'une désinvolture incomparables, l'art de traduire tour à tour avec une liberté et une éloquence souveraines le frais et

gracieux sourire de l'enfance, l'héroïsme calme et sûr de lui-même d'un saint Georges, le scepticisme des philosophes païens, le désespoir de la Vierge sanglotant ou se tordant les mains au pied de la croix, — l'antiquité ressuscitée, le christianisme exalté, la conscience donnée à l'homme moderne de sa liberté et de sa puissance, que de conquêtes impérissables faites pour assurer l'immortalité au nom de Donatello!

La biographie de Nanni d'Antonio di Banco († 1420) offrirait, si la version de Vasari était véridique, un intérêt tout spécial pour l'histoire des arts pendant la Première Renaissance : Nanni serait, pour tout le quinzième siècle, un des rares représentants de la classe des artistes amateurs, si nombreuse aujourd'hui, à peu près inconnue alors. Fils de parents très riches, il aurait cultivé la sculpture par goût, non par nécessité, comme ses contemporains. Malheureusement, les documents, les impitoyables documents nous révèlent que le père de Nanni était, comme lui, sculpteur, et de plus sculpteur assez habile, ainsi que le prouve sa collaboration aux bas-reliefs de la « Porta della Mandorla », commencés par Niccolò di Piero[1] (1402-1408). Dès lors cette vision de richesse et de désintéressement perd singulièrement de sa force. Sans aller jusqu'au fond du problème, contentons-nous de déclarer que, riche ou non, Nanni avait assez de talent pour justifier sa détermination : à supposer que les patriciens l'aient renié, les artistes, Donatello en tête, l'acceptèrent avec empressement comme un des leurs, et ils n'eurent pas à rougir de cette adoption.

L'admission de Nanni dans la corporation des tailleurs de pierre, « l'Arte dei maestri di pietra », remonte au 2 février 1406 (nouveau style). A partir de ce moment, on le voit exécuter différents travaux, notamment pour la cathédrale, en collaboration avec son père.

Mais c'est surtout à l'oratoire d'Or San Michele que son souvenir se lie indissolublement, tout comme celui de Donatello. MM. Burckhardt et Bode admettent au sujet de ce dernier que Nanni aurait à l'origine exercé sur lui une influence considérable, sauf à devenir plus tard le tributaire de l'artiste supérieur. Mais rien, dans les dates, ne me semble justifier la nécessité d'une pareille hypothèse. En tous cas, les statues exécutées par Nanni pour les niches d'Or San Michele ont de la peine à soutenir le voisinage de celles de son illustre rival. Celle de *Saint Jacques* pèche par la raideur et l'afféterie; les draperies sont beaucoup trop fouillées par endroits : il est vrai que les auteurs du *Cicerone* la retranchent de l'œuvre de Nanni, pour l'attribuer à quelque imitateur des trecentistes. Dans la statue de *Saint Philippe* — aux formes passablement trapues — l'influence de Donatello est indéniable. On y trouve surtout l'habitude de traiter les draperies par grandes masses, et non par plis plus ou moins serrés, plus ou moins parallèles, comme au moyen âge. La figure de *Saint Éloi* est

1. Voy. p. 514.

incontestablement la plus correcte de toutes; on ne peut lui adresser qu'un reproche en quelque sorte négatif : elle manque de caractère et d'accent. Les *Quatre Saints couronnés* enfin, debout tous les quatre dans la même niche, sont des figures graves et recueillies. C'est au-dessus d'elles que se déroule le petit bas-relief, si curieux, représentant l'intérieur d'un atelier de sculpteur. Le choix du sujet a plus fait pour la réputation de ce bas-relief que le mérite du style (gravé page 347).

Ce culte de la beauté, qui distingue Nanni di Banco et qui le rapproche à tout instant de Ghiberti, se retrouve dans la statue de *Saint Luc assis* (1408 à 1415), sculptée pour la façade du dôme, et placée aujourd'hui sur la tribune de Saint Zanobi. C'est une figure juvénile, à la barbe courte, à la bouche fière, au nez droit, aux yeux légèrement fatigués (défaut assez commun aux figures du maître, d'après la remarque fort juste de M. Bode), au front noble, ombragé par des cheveux épais, avec un parfum de poésie et de noblesse qui fait trop souvent défaut aux statues voisines de Niccolò di Piero et de Ciuffagni. Une attitude pleine d'aisance, des draperies amples, souples, mouvementées et cependant pleines de rythme, achèvent d'accentuer le contraste avec le *Saint Jean* de Donatello, placé quelques pas plus loin. Ces hautes qualités expliquent comment des connaisseurs tels que M. Cavallucci ont pu confondre l'œuvre de Nanni avec celle de Donatello, et voir dans cette statue juvénile le *Saint Jean* que l'on savait avoir été commandé à ce dernier.



Portrait de Nanni di Banco.
(D'après la gravure publiée par Vasari.)

Les bas-reliefs de la porte de la « Mandorla », au même édifice (postérieurs à l'année 1414), nous montrent, au centre, dans la « mandorla » (l'auréole en forme d'amande), la Vierge assise, tendant sa ceinture à saint Thomas agenouillé dans le bas. Ces deux figures appellent une comparaison avec celles du fameux tabernacle d'Orcagna à Or San Michele. On s'aperçoit, au premier coup d'œil, que le saint de Nanni est presque textuellement copié sur celui de son prédécesseur du quatorzième siècle, avec cette différence que son attitude est beaucoup moins expressive, moins éloquente. Dans la figure de la Vierge, Nanni prend sa revanche; il y montre plus de liberté et de grâce. Dans les anges enfin qui voltigent aux côtés de la Vierge, le quattrocentiste s'est élevé à une beauté de type, à une noblesse de conception, absolument dignes de Ghiberti. Il y a sacrifié les préoccupations réalistes de Donatello pour ne s'attacher qu'à la recherche des lignes les plus pures, de l'expression la plus suave, et il y a réussi[1].

1. Un de ces anges est gravé ci-dessus, p. 4.

Andrea di Lazzaro Cavalcanti, surnommé Buggiano (1412-1462), artiste médiocre, élève, fils adoptif et héritier de Brunellesco, sculpta en 1440 les deux lavabos de la sacristie du dôme, auxquels il donna une disposition assez ingénieuse (le réservoir ordinaire y est remplacé par une outre dont deux génies nus assis font sortir l'eau par le poids de leur corps), et, en 1446, le monument commémoratif de son maître, avec un buste aux traits bien ingrats, au dôme de Florence.

Parmi les nombreuses productions d'un autre Florentin, Bernardo di Piero Ciuffagni (1381-1457), il suffira, pour caractériser cet artiste, absolument secondaire, d'analyser la statue de *Saint Mathieu assis* (1409-1416), sur la tribune de Saint Zanobi, au dôme de Florence. Dans cette page froide et sans accent, l'auteur a pu faire preuve d'un certain art pour arranger les draperies (et encore, si la partie inférieure du vêtement se développe harmonieusement, rien ne se justifie moins que le motif des deux pans de manteau qui s'enroulent l'un autour de l'autre à la hauteur de la gorge, sans même former un nœud) : il n'a pas réussi à mettre de la vie ou de l'expression dans les traits, qui restent absolument archaïques et vides. — Nous retrouverons tout à l'heure Ciuffagni parmi les sculpteurs du temple des Malatesta à Rimini.

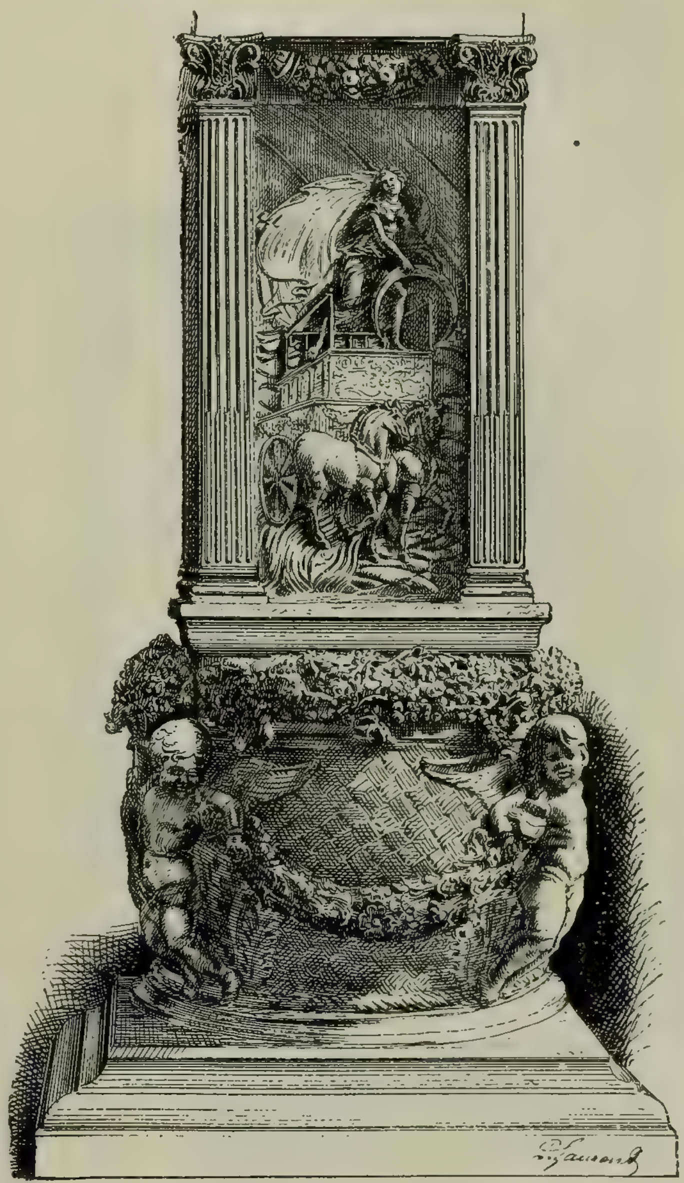
Giovanni di Bartolo de Florence, surnommé il Rosso († après 1451), un autre élève de Donatello, avait plus d'ambition, sinon plus de tempérament que Ciuffagni. Nature assez agitée, à ce qu'il semble, il travailla tour à tour dans sa ville natale, à Vérone, où il exécuta l'étrange mausolée de Brenzoni, sur lequel nous reviendrons, à Tolentino, où il inscrivit en 1431 son nom, « Johannes Rubeus », sur le portail de l'église Saint-Nicolas. D'ordinaire ses figures sont vides et déclamatoires : j'hésite beaucoup, pour ma part, à revendiquer en faveur de Donatello une part de collaboration, quelque mince qu'elle soit, dans le groupe littéralement si ennuyeux d'*Abraham et d'Isaac*, au Campanile du dôme de Florence. Laissons-le tout entier à l'actif du Rosso. Dans une autre figure de *Prophète*, également au Campanile (photographie Brogi, n° 5336), nous retrouvons quelques-uns des motifs de prédilection du maître illustre, assez habilement interprétés par l'élève : la main levée, la grosse ceinture nouée autour des reins, etc.

Nous ferons connaissance, dans le chapitre IV, avec Filarete, et, dans notre second volume, avec d'autres élèves de Donatello, tels que Bertoldo, Vellano, les Riccio.

L'œuvre sculpté de Michelozzo s'enchevêtre tellement dans celui de Donatello, que force nous a été de l'étudier dans le chapitre consacré à ce dernier maître. Le mausolée d'Aragazzi, au dôme de Montepulciano (1427 à 1429), dont on fait aujourd'hui honneur à Michelozzo seul (gravé page 72), nous révèle un ciseau savant et froid plutôt qu'ému et vibrant, de l'afféterie à la place de fougue, un modelé sec et sommaire.

La personnalité, si originale, d'Agostino di Duccio, est une des conquêtes de l'érudition moderne. Vasari avait parlé vaguement d'un certain Agostino della Robbia[1], auteur des sculptures de l'oratoire Saint-Bernardin à Pérouse. C'est à M. Charles Yriarte[2] et à M. Bode que nous devons d'avoir vu sortir des ténèbres, d'un côté la biographie de ce maître, de l'autre son œuvre, qui offre le plus vif intérêt.

Sans entrer dans le détail de cette découverte, dont l'honneur se partage entre le savant parisien et le savant berlinois, je me bornerai à dire qu'Agostino d'Antonio di Duccio naquit à Florence en 1418 et qu'il mourut à Pérouse vers 1498. Il n'appartenait en aucune façon à la famille des della Robbia. Comme tant de ses compatriotes, il alla de bonne heure chercher fortune au loin, profitant du privilège qui s'attachait alors à tout ce qui venait de Florence. A peine âgé de vingt-quatre ans, il sculptait sur la façade du dôme de Modène quatre petits bas-reliefs, avec des scènes de l'*Histoire de saint Géminien* (signées « Augustinus de Florentia. F. 1442 »).



La planète Diane. Bas-relief d'Agostino di Duccio.
(Temple des Malatesta à Rimini.)

En 1446, accusé de vol dans sa ville natale, il prit la fuite et se fixa pour quelques années, jusque vers 1454, à Rimini, où il trouva plusieurs de ses compatriotes, entre autres Léon-Baptiste Alberti, qui dirigeait les travaux de l'église Saint-François. Attaché presque aussitôt à la décoration de l'église, peut-être avec une sorte de direction, il y appliqua, comme son maître Donatello, le système de la collaboration sur la plus vaste échelle. Il en fut la première victime, car ses auxiliaires dénaturèrent plus d'une fois ses compositions.

1. Cf. la notice de M. Milanesi : *Vasari*, t. II, p. 178.
2. *L'Art* : 1880, t. IV, p. 289-298. — *Rimini*, p. 407-411.

Le principal d'entre eux fut Simone di Giovanni Ferrucci de Fiesole, fondateur d'une dynastie de sculpteurs habiles (son fils Francesco, son petit-fils Bastiano). Simone était fixé à Rimini dès 1442, date gravée, sous la forme bizarre de MCCCCVIIIL, sur un crâne de marbre appartenant au marquis Campori de Modène[1]. M. Yriarte lui fait honneur des *Enfants qui dansent et qui jouent*, ces figures si fraîches et si délicieusement maniérées, malgré certaines lourdeurs (des pieds gros et courts, véritables pieds d'éléphant; voy. page 501), qui remontent d'ailleurs, en général du moins, à Donatello.



Enfants dansant, par Ferrucci.
(Temple des Malatesta à Rimini.)

Il faut distinguer Simone Ferrucci de Simone Ghini, qui semble avoir plus spécialement travaillé le bronze.

Quant à Bernardo Ciuffagni, il travailla au temple des Malatesta de 1447 à 1450 environ; il y exécuta le tombeau d'Isotta et décora la chapelle de Saint-Sigismond[2].

Il n'est pas trop facile, étant donnée cette collaboration, de déterminer la part d'un chacun. Voici cependant un essai de classification qui me paraît résoudre les difficultés principales : I. Les *Sept Vertus cardinales*, représentées assises ou debout entre des pilastres; pauvres d'invention et lourdes d'exécution, avec de grosses têtes vides; ces figures, toutes d'une main, me paraissent pouvoir être attribués à Ciuffagni, ainsi que les *Enfants tenant des écussons;* — II. Les *Prophètes et les Sibylles*, figures plus caractéristiques, parfois assez expressives, et en tout cas infiniment plus libres, me semblent trahir le faire d'Agostino, de même que les *Sciences et les Arts*, ces créations spirituelles entre toutes celles du maître, et les *Planètes* (voir pages 273, 527) *et Signes du Zodiaque*, bas-reliefs maniérés et véritablement trop traités en esquisses, à la façon des médailles, comme M. Yriarte l'a fait remarquer fort justement; — III. Les *Enfants faisant de la musique, dansant ou jouant :* à inscrire à l'actif de Simone Ferrucci; — IV. Compositions diverses, tombeaux, triomphes de S. Malatesta, etc.

Où Agostino excelle, c'est dans l'invention — une invention toujours superfi-

1. Yriarte, *Rimini*, p. 230, 412-415.
2. *Ibid.*, p. 400-401.

cielle, mais qui rend les idées les plus abstraites sous une forme souvent pittoresque et imprévue. Demandez-lui de personnifier la *Grammaire*, l'*Éducation*, l'*Agriculture*, la *Philosophie*, il improvisera en se jouant, avec une facilité qui tient du prodige, et sans mettre à profit les modèles antérieurs, des figures dont le type, les attitudes, les attributs, sont spirituels et amusants au possible; telle est la *Poésie*, courant en compagnie d'un cygne, et tenant de la main gauche un arc, de la droite une mandoline qui se termine par des feuilles de laurier entre lesquelles surgissent trois femmes nues, évidemment les Trois Grâces. Dans ses heures d'inspiration, il ira jusqu'à la verve, jusqu'à la grâce : jamais au delà; mais avouons qu'il n'a pas été donné à tous les quattrocentistes d'atteindre cette limite.



Anges musiciens, par A. di Duccio.
(Oratoire de Saint-Bernardin à Pérouse.)

Pas un des défauts de ses qualités ne manque à Agostino : sans étude, sans vigueur, sans conviction et sans probité, il brille par son esprit, par ses allures primesautières et impertinentes. Malgré une préparation insuffisante, il se lance, sans avoir l'air de se douter de rien, dans des entreprises faites pour effrayer les plus hardis, s'attaquant aux sujets comme aux attitudes les plus compliqués, ne se laissant effrayer ni par un raccourci, qu'il manquera, ni par une allégorie, dont il se tirera Dieu sait comme. Inégal, négligent, « lâché », il a commis à lui seul plus d'hérésies que tous ses compatriotes ensemble.

De Rimini, Agostino se rendit à Pérouse, où il semble avoir résidé de longues années. Il dota le dôme du mausolée de l'évêque Baglione, en 1459, et l'église Saint-Dominique dans la même ville, d'un retable, moitié en pierre, moitié en terre cuite peinte non vernissée. Mais son œuvre capitale est la décoration de l'oratoire de Saint-Bernardin, achevée en 1461. Il orna la façade de bas-reliefs représentant la *Vierge en gloire* au milieu d'un essaim d'anges, et les *Miracles de saint Bernardin*. N'ayant à compter que sur lui-même, devenu plus posé, Agostino déploie dans ce vaste cycle une fécondité de ressources et une poésie véritablement faites pour séduire. Ce sont toujours ces figures sveltes et légères, aux draperies flottantes, glissant sur le sol comme des ombres,

mais combien plus châtiées qu'à Rimini! Le goût de l'artiste est devenu plus ferme sans que la fraîcheur de ses impressions y ait perdu : nous en avons la preuve dans ses délicieuses têtes d'anges, dont on pourra apprécier le mérite par une de nos gravures (page 139).

Agostino travaillait à Pérouse en 1473 encore; il construisit à cette époque la porte Saint-Pierre (voy. page 430). Dans l'intervalle, il fit plusieurs apparitions à Florence (1463, 1465), il y sculpta le tabernacle d'Ognissanti, avec ses anges si mouvementés et d'une facture si hâtive[1].

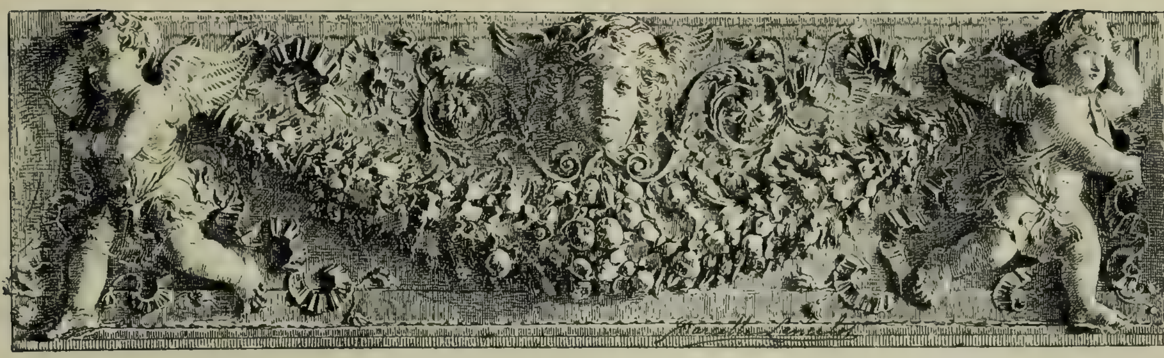
On comprend que dans cette histoire générale de l'art je sois forcé de me borner, pour une foule d'artistes de cinquième ou de sixième ordre, à renvoyer le lecteur à des ouvrages spéciaux. J'indique en note ceux de ces ouvrages qui contiennent des détails sur les sculpteurs Beltrame di Angelo Belferdeli, surnommé Varrone, un des collaborateurs de Filarete; Pasquino de Montepulciano, qui termina l'admirable grillage de la chapelle « della Cintola » au dôme de Prato; Maso di Bartolommeo, surnommé Masaccio († vers 1462); Simone, dont Vasari a fait un frère de Donatello, mais qui est plus vraisemblablement identique à Simone di Giovanni Ghini; Pagno di Lapo et Pagno d'Antonio di Berto, ce dernier un des collaborateurs du mausolée du cardinal Brancacci[2].

1. Citons encore parmi ses ouvrages le bas-relief du Musée de Brera, des *Cavaliers auxquels apparaît un Ange* et une *Crucifixion*, plaquette en bronze du Musée national de Florence, attribuée jusqu'à ces derniers temps à Pollajuolo.

2. Vasari, t. II, p. 459, 462. — *Les Arts à la cour des Papes*, t. I, p. 88, 254-255. — Yriarte : *Gazette des Beaux-Arts*, 1881, t. I, p. 142-155, 427-434.



Saturne dévorant un de ses enfants.
Bas-relief d'A. di Duccio (fragment). (Temple des Malatesta a Rimini.)



Frise du tombeau du pape Paul II, par Mino de Fiesole et Giovanni Dalmata.
(Musée du Louvre.)

CHAPITRE III

LES REPRÉSENTANTS DU STYLE DE TRANSITION. — GHIBERTI : LES PORTES DU BAPTISTÈRE. — LES STATUES D'OR SAN MICHELE. — LA CHÂSSE DE SAINT ZANOBI. — LES ROSSELLINO. — DESIDERIO DE SETTIGNANO. — MINO DE FIESOLE. — LES DELLA ROBBIA.

La révolution opérée par Brunellesco et Donatello avait été trop brusque, elle avait trouvé l'Italie trop peu préparée, pour que des esprits plus modérés ne s'appliquassent pas à ménager une transition entre le passé et le présent. C'est la tâche à laquelle se dévouèrent, pour la sculpture, Ghiberti et Luca della Robbia.

Lorenzo Ghiberti naquit à Florence en 1378[1]. Son père, Cione di ser Bonaccorso, étant mort de bonne heure, ce fut le second mari de sa mère, l'orfèvre Bartolo ou Bartoluccio di Michele, qui le remplaça auprès de l'enfant. Une tendre affection unissait le beau-père et le beau-fils; celui-ci était même tellement habitué à considérer Bartolo comme son véritable père, qu'il signait « Lorenzo di Bartolo »; il comptait plus de soixante ans, lorsque cette sorte de confusion faillit lui jouer un fort mauvais tour. Ses ennemis, pour l'empêcher

1. Bibl. : Charles Perkins, *Ghiberti et son École*. Paris, Rouam, 1886. — M. Frey a publié dans un fascicule à part la biographie de Ghiberti par Vasari et les Commentaires de Ghiberti : *Sammlung ausgewæhlter Biographien Vasaris*. Berlin, Hertz, 1886. — *Kunst und Künstler* de Dohme (article de M. Rosenberg).

d'être élu à une des magistratures de la République, l'accusèrent d'être le fils naturel de Bartolo, tare qui le rendait impropre à exercer une fonction publique. Il fallut que Ghiberti, alors au comble de la gloire, se résignât à faire faire une enquête approfondie. Il en résulta qu'il était bien le fils de Cione, et que sa naissance était sans tache. A partir de ce moment, au lieu de Lorenzo di Bartolo, il prit le nom de Lorenzo di Cione.

Ghiberti, mieux inspiré que ses contemporains, a pris soin de nous conserver par écrit le souvenir des principaux événements de sa carrière.



Le Sacrifice d'Abraham. Bas-relief de Brunellesco. (Musée national de Florence.)

« Dans ma jeunesse, en 1400, dit-il, voulant fuir la peste et les désordres civils, je quittai Florence avec un peintre excellent qui avait été appelé à Rimini par le seigneur Malatesta, pour décorer à fresque une salle que celui-ci avait fait construire, tâche dont nous nous acquittâmes ensemble de notre mieux. » Cependant, dès 1401, l'artiste revint brusquement à Florence, à la suite de lettres lui annonçant que la Seigneurie et la confrérie des marchands de cette ville avaient repris le vieux projet d'orner le Baptistère d'une nouvelle porte en bronze, et que, dans ce but, ils venaient d'ouvrir un concours entre les maîtres italiens les plus réputés. L'épreuve devait consister dans la traduction en bas-relief d'un sujet indiqué, de la grandeur des compartiments de la porte d'André de Pise, alors placée en face de la cathédrale, c'est-à-dire à l'endroit qu'occupe aujourd'hui la seconde porte de Ghiberti.

A peine arrivé, Ghiberti se présenta devant les juges, et, après une courte attente, il eut la joie d'être autorisé à entrer en lice avec son compatriote Filippo Brunellesco, les deux Siennois Giacomo della Quercia et Francesco Valdambrini, les deux Arétins Niccolò di Luca Spinelli et Niccolò di Piero Lamberti, et un maître de Colle in Val d'Elsa, Simone, surnommé dei Bronzi. Une année entière était accordée aux concurrents pour exécuter, aux frais de l'État, un bas-relief en bronze représentant le *Sacrifice d'Abraham*.

Au jour fixé, les juges, au nombre de trente-quatre, procédèrent à l'examen

des sept bas-reliefs. Ils en écartèrent cinq, et ne gardèrent que ceux de Brunellesco et de Ghiberti. On sait avec quel désintéressement ou quelle fierté Brunellesco se retira, laissant le champ libre à son rival[1]. La postérité ne peut qu'approuver cette sage détermination. La composition de Ghiberti, aujourd'hui conservée au Musée national de Florence, l'emporte à tous égards, par la distinction et la suavité qu'il a mises dans ses figures, notamment dans le torse d'Isaac, tendant la poitrine au fer paternel — d'une science achevée comme étude du nu, — par l'animation de la scène, par le fini de l'exécution.



Le Sacrifice d'Abraham. Bas-relief de Ghiberti.
(Musée national de Florence.)

Mais cédons un instant la parole à l'auteur même de ce premier chef-d'œuvre, et laissons-lui raconter les péripéties de ce concours épique : « Nous étions six à faire ledit essai, lequel était en grande partie une démonstration de l'art statuaire. La palme me fut concédée par tous les experts et par tous ceux qui avaient pris part à la compétition. Tout le monde reconnut mon succès, trouvant, après mûre délibération et examen des modèles par les hommes instruits, que j'avais surpassé les autres. Parmi les juges, il y avait des peintres et des sculpteurs en or, argent et marbre, qui, selon la volonté des membres du conseil, devaient exprimer leur opinion par écrit. Les trente-quatre juges, en comptant ceux de la ville et des pays voisins, les consuls, les ouvriers et toute la compagnie des marchands qui administrent l'église de Saint-Jean, me donnèrent la palme, en signant cette déclaration de leur nom. Il fut décidé que je ferais les portes de bronze pour ladite église, ce que j'ai fait de mon mieux, et ce fut mon premier travail[2]. »

Le contrat officiel pour la première porte fut signé le 23 novembre 1403. Il portait que Ghiberti commencerait son travail dès le 1er décembre suivant, et qu'il le continuerait sans interruption, les jours de fête exceptés, jusqu'à parfait

1. Voy. ci-dessus, p. 442.
2. *Commentaires ;* trad. Perkins (*Ghiberti et son École*, p. 127-128).

achèvement (il n'y mit pas moins de vingt et un ans, comme on le verra). L'artiste devait livrer trois bas-reliefs par an. Il était libre de s'adjoindre, outre son beau-père Bartoluccio, les collaborateurs dont il jugerait le concours nécessaire. En 1407, nouvelle convention. Ghiberti, qui n'avait pas livré chaque année les trois bas-reliefs promis, s'engage à renoncer à tout autre travail et à travailler la journée entière, à raison de 200 florins par an, le prix des journées non employées au travail devant être défalqué de son salaire. Il devait exécuter lui-même les figures, les arbres et autres morceaux analogues (plus tard on spécifia qu'il exécuterait de sa main les parties nues des figures, les cheveux, etc.).



Buste de Prophète.
(Première porte de Ghiberti.)

La première porte de Ghiberti fut mise en place en 1424; elle pesait 34000 livres et avait coûté 16204 florins. Les deux vantaux comprennent vingt-huit bas-reliefs, représentant les principales scènes du Nouveau Testament, disposées dans l'ordre chronologique, en commençant par le bas. Chaque bas-relief a un encadrement spécial, enrichi de feuilles de lierre, et orné d'une tête de prophète ou d'une tête de sibylle. Les huit derniers bas-reliefs contiennent les figures des Évangélistes et des Docteurs de l'Église. Voici la liste des sujets : L'*Annonciation*, la *Nativité*, l'*Adoration des Mages*, le *Christ parmi les docteurs*, le *Baptême du Christ*, la *Tentation du Christ dans le désert*, les *Vendeurs chassés du Temple*, la *Barque de saint Pierre*, la *Transfiguration*, la *Résurrection de Lazare*, l'*Entrée du Christ à Jérusalem*, la *Sainte Cène*, le *Christ au jardin des Oliviers*, le *Baiser de Judas*, la *Flagellation*, le *Christ devant Pilate*, le *Portement de croix*, la *Crucifixion*, la *Résurrection du Christ*, les *Saintes Femmes au tombeau du Christ*.

Examinons le style de ces compositions. Elles procèdent avant tout de l'art gothique, comme types, attitudes, costumes, ordonnance. Ghiberti a pris pour modèle la porte de son prédécesseur André de Pise. Il s'est efforcé de se pénétrer de ce qu'il y avait d'harmonie, de recueillement, de simplicité dans ces belles et grandes figures. Ce qu'il a ajouté aux qualités d'André de Pise, c'est la souplesse, une plus grande variété et richesse de composition, une vie plus intense, une grâce plus parfaite. Ne cherchons point chez lui le parti pris d'un Donatello; il s'assimile les qualités de ses prédécesseurs, sauf à les compléter par des qualités nouvelles; il ne rompt pas brusquement avec eux. Il arrive ainsi à créer des costumes intermédiaires entre ceux du moyen âge et ceux de la Renaissance, des manteaux aux longs plis réguliers, et une architecture mixte, non encore franchement antique. Dans ses types et ses attitudes, il préfère la gravité à la

vivacité; renonçant aux scènes trop mouvementéés, il dispose ses figures avec symétrie, en les subordonnant aux exigences de l'architecture. Nulle recherche encore des effets de perspective, qui tiendront une si grande place dans la seconde porte. J'ajouterai que, comparée à l'admirable *Sacrifice d'Abraham*, la première porte marque plutôt un recul. — Le tout, pour employer les expressions mêmes de Ghiberti, est fait soigneusement et avec amour, avec un très grand talent et une très grande discipline : « condotta con grande amore diligentemente..., con grandissimo ingegno e disciplina ».

Les deux portes du Baptistère absorbèrent la vie de Ghiberti, et nul, à coup sûr, ne trouvera qu'il ait mal employé son temps. Aussi les autres travaux exécutés par le sculpteur florentin sont-ils en petit nombre et d'importance secondaire. Avant de passer à l'examen de la seconde porte, étudions les principaux d'entre eux. Ce sont, pour la période de 1403 à 1424 : à Or San Michele (1414 et années suivantes), les statues en bronze de *Saint Jean-Baptiste*, de *Saint Mathieu*, de *Saint Étienne*, peut-être aussi de *Saint Jacques*, figures pleines de finesse, de distinction et de suavité, mais qui n'ont pas l'allure de celles de Donatello, auxquelles elles font pendant. Le souffle manque à Ghiberti quand il s'attaque à des tâches aussi considérables; l'orfèvre prime constamment chez lui le sculpteur; le fini l'emporte à ses yeux sur la fougue. La plus distinguée de ces statues est celle de *Saint Étienne*, avec son expression de sérénité et de résignation, ses draperies harmonieuses et pures. Chez le *Saint Mathieu*, les draperies manquent d'ampleur et ont quelque chose d'étriqué.



Buste de Prophète.
(Première porte de Ghiberti.

Ghiberti exécuta en outre un certain nombre de dalles funéraires, dont on trouvera le détail dans les ouvrages spéciaux[1].

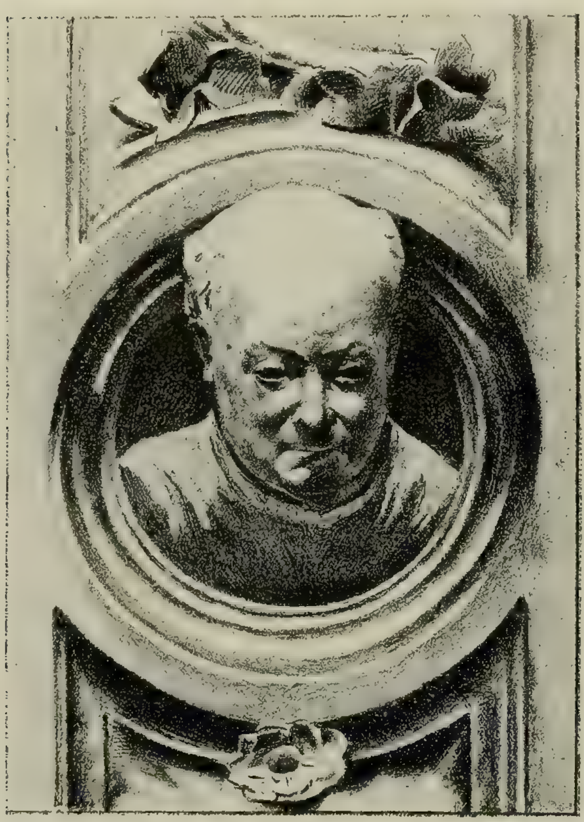
L'importance de ces différentes commandes ne fit pas abandonner à Ghiberti la pratique de l'orfèvrerie. En 1417, il dessina deux chandeliers en argent pour l'oratoire d'Or San Michele; en 1419, il cisela une mitre d'or avec huit demi-figures (c'est-à-dire des figures à mi-corps) et un bouton de chape avec le Christ bénissant pour le pape Martin V.

Il s'essaya aussi à diverses reprises dans l'architecture, travaux secondaires qui ne méritent pas d'être signalés ici (voy., pour sa collaboration à la coupole du Dôme, les pages 446 et suiv.).

Le 24 avril 1425, Ghiberti reçut la commande de la seconde porte du Baptis-

1. Perkins, *les Sculpteurs italiens*, t. I, p. 165.

tère, celle à laquelle le mot de Michel-Ange et l'admiration de la postérité ont valu le surnom de « Porta del Paradiso ». La fonte ne commença qu'en 1440, et le tout ne fut terminé qu'en 1452, après vingt-sept années de travail. Aucun artiste, on le voit, n'était plus lent, plus méticuleux que Ghiberti. L'ouvrage, quoique plus compliqué que le premier, coûta moins (14 594 florins et une fraction, contre 16 204). Ici encore, l'artiste nous apprend dans quelles circonstances le travail lui fut confié et quel but il poursuivit : « Les portes, dit-il, me furent confiées avec toute liberté de faire ce qui me semblerait préférable pour arriver au résultat le plus parfait. Je commençai le travail par des tableaux de la grandeur d'une coudée et un tiers, dont les sujets, pris dans l'Ancien Testament, comportaient de nombreux personnages ; je tâchai d'imiter la nature autant que possible, et d'enrichir mes compositions en variant les formes. Dans quelques-uns des bas-reliefs, j'introduisis à peu près cent figures, plus ou moins dans d'autres; toujours je travaillai avec diligence et enthousiasme. J'avais dix sujets à traiter : dans ces sujets, j'ai représenté tous les édifices, tels que dans leurs proportions ils paraissaient à la vue, et avec une telle vérité d'apparence, qu'en s'éloignant d'eux ils nous paraissent détachés sur le fond. Ils ont très peu de relief, et comme dans la nature, les figures les plus rapprochées de la vue paraissent plus grandes que celles qui sont éloignées. J'ai exécuté tout l'ouvrage dans les mêmes mesures. »



Portrait de Bartoluccio.
(Deuxième porte du Baptistère.)

Les sujets représentés sur la deuxième porte sont : I. La *Création de l'homme*, la *Création de la femme*, la *Tentation d'Ève*, l'*Expulsion du Paradis ;* — II. L'*Histoire de Caïn et d'Abel ;* — III. L'*Histoire de Noé ;* — IV. L'*Histoire d'Abraham ;* — V. L'*Histoire d'Isaac et de Jacob ;* — VI. L'*Histoire de Joseph ;* — VII. *Moïse et les Tables de la loi ;* — VIII. *Josué et la Prise de Jéricho ;* — IX. *David et Goliath ;* — X. *Salomon et la reine de Saba.*

Il est difficile d'exprimer avec des paroles ce que l'artiste a mis d'élégance, de noblesse, de sentiment, dans ces compositions, ce qu'il y a semé de figures délicieuses, d'épisodes enchanteurs, de frais paysages, d'édifices majestueux. C'est que, dans l'intervalle entre la première porte et la seconde, Ghiberti avait

appris, et par l'exemple de ses émules et par sa propre initiative, combien de trésors cachaient les ruines antiques; de la recherche du caractère et de la mesure il passa dès lors à celle de la beauté. Il ne faut pas hésiter un instant à faire honneur à ces études de l'évolution d'un si noble génie : l'influence de l'antiquité ne se traduit pas seulement par une foule d'imitations incontestables : elle éclate surtout dans le choix des types et l'arrangement du costume[1].

La seconde porte du Baptistère mérite une étude particulière au point de vue de l'ordonnance. Le plus souvent, Ghiberti s'y voit condamné, par la multiplicité des scènes, à disperser ses figures, et surtout à substituer à un bel effet d'ensemble une foule d'épisodes distincts les uns des autres. Cependant, lorsque le sujet le comporte, comme dans la *Reine de Saba devant Salomon*, il sait grouper les personnages avec un art consommé et pondérer les masses avec une entente merveilleuse de l'effet décoratif.



Portrait de Ghiberti.
(Deuxième porte du Baptistère.)

Les bordures des différents compartiments sont à elles seules tout un monde. « Autour de ces bas-reliefs, dit Ghiberti, j'ai placé vingt-quatre statuettes dans la corniche, et vingt-quatre bustes entre les deux frises (plus exactement, vingt statuettes dans des niches et quatre figures allégoriques couchées, semblables à des divinités fluviales). De tous mes travaux, déclare-t-il, celui-ci est le plus remarquable et, en l'exécutant pour le mener à bonne fin, j'ai déployé tout mon savoir. Pour la frise extérieure, laquelle est entre les montants et les gonds, j'ai fait un ornement convenable de feuillages, d'oiseaux et d'animaux. Il y a aussi une corniche en bronze, et sur les montants un ornement en relief très plat d'un beau travail. Tout dans cet ornement est de bronze fin. »

Parmi les bustes, qui se détachent sur un médaillon, comme les « imagines

1. Ghiberti ne sut pas non plus se dérober entièrement à l'influence de Donatello. Regardez, sur la deuxième porte, le Prophète debout, à gauche de l'*Ivresse de Noé*, avec ses bras nus musculeux, sa draperie si librement arrangée; c'est une imitation du « Zuccone », sauf que chez lui le bras gauche est levé, tandis que chez le modèle il retombe (gravé p. 538). Dans une autre statue, un Prophète barbu, qui pose le doigt contre ses lèvres, l'imitation n'est pas moins sensible.

clypeatæ » des anciens, il faut citer en première ligne le portrait de Ghiberti et celui de son beau-père Bartoluccio, qui l'avait assisté avec tant de dévouement. Quant aux statuettes, elles offrent toute l'importance des statues véritables, tant l'artiste y a condensé de grâce, de poésie, de séduction. A vrai dire, je les aime sous cette forme réduite, qui permet à l'orfèvre de génie de déployer tous ses avantages, mieux que dans les dimensions monumentales des statues d'Or San Michele. Ghiberti a prodigué dans ces figurines, dont plus d'une rappelle les bronzes ou les terres cuites les plus exquises de l'antiquité, tout ce qu'il avait d'imagination et de science. Ici, comme dans Samson tenant une colonne, il nous a donné un superbe morceau de nu; là, il a représenté des Prophètes, l'un méditant, l'autre implorant l'Éternel, ou encore regardant avec amour la banderole sur laquelle se déroulent les paroles divines, ou enfin prêchant la contrition. Les statuettes de femmes surtout, l'une recueillie et rêveuse, comme une figurine de Tanagra, une autre, Judith, brandissant le glaive, une troisième agitant un tambourin pour célébrer la victoire des Hébreux, sont d'une liberté et d'une élégance inimitables.



Statuette de Prophète.
(Deuxième porte du Baptistère.)

Ghiberti a tenu à résumer tout ce qu'il avait de talent et de science dans ces deux portes, qui sont l'œuvre maîtresse de sa vie. L'encadrement qu'il a composé pour elles, ainsi que pour la porte d'André de Pise, est une merveille de décoration. Les ornements sculptés sur le linteau consistent en pampres de vignes et en oiseaux (fragment gravé p. 399); ceux des montants, en branches de figuier, de pin, de chêne, autour desquelles s'enroulent des banderoles. Un vase placé dans le bas sert de point de départ à ces rameaux, au milieu desquels s'agite tout un monde de quadrupèdes ou de bipèdes, un hibou qui fascine un oiseau placé au-dessous de lui, un écureuil qui croque une noix, etc., etc. On ne saurait trop recommander ces chefs-d'œuvre aux décorateurs modernes. — Il est juste d'associer dans nos éloges le nom de Victor Ghiberti à celui de son père : il a eu une part considérable à ce travail.

Pour cette seconde période encore, les travaux étrangers à la porte sont en petit nombre.

Je citerai d'abord les deux bas-reliefs en bronze exécutés pour la cuve baptismale de Sienne (commandés en 1417, ils furent commencés en 1424 seulement et terminés en 1427). L'un d'eux représente le *Baptême du Christ*, l'autre *Saint*

1. Perkins, *Ghiberti et son École*, p. 132.

Jean conduit devant Hérode. Ce sont des compositions distinguées, mais non pas hors ligne. Ghiberti, en vrai fils du moyen âge, s'entend beaucoup mieux à raconter qu'à dramatiser; il sait exposer les faits avec animation, il ne sait pas frapper le spectateur par une action pathétique, par des contrastes violents, à la Donatello. « Dans le premier de ces bas-reliefs, dit Perkins, comme dans



Histoire d'Isaac et de Jacob. (Deuxième porte du Baptistere.)

ceux de la seconde porte, Ghiberti a fait usage de reliefs gradués de manière à rattacher le groupe principal aux anges de l'arrière-plan, et à obtenir ainsi un effet de perspective. Il serait difficile de trouver dans l'art moderne un groupe plus charmant que celui des deux femmes debout près du rivage; les formes gracieuses, les draperies élégantes de ces statuettes, portent l'empreinte évidente d'une inspiration due à l'antique[1]. »

Pour la cathédrale de Santa Maria del Fiore, Ghiberti fondit une châsse en

1. *Les Sculpteurs italiens*, t. I, p. 164.

bronze destinée à renfermer le corps de saint Zanobi. « Sur le devant, dit-il, j'ai représenté comment le saint ressuscita un enfant que la mère avait laissé sous sa protection jusqu'à son retour d'un pèlerinage, et comment, pendant son absence l'enfant étant mort, elle, revenant, le demanda à saint Zanobi, qui le rendit à la vie. J'ai aussi représenté la mort d'un homme qui fut écrasé sous les roues d'un chariot et, de plus, la résurrection d'un des deux serviteurs que saint Ambroise avait envoyés à saint Zanobi, serviteur qui mourut en traversant les Alpes. A son compagnon éploré le saint dit : « Tu rêves, va, et tu le trouveras vivant; » et comme il alla, il le trouva en effet ainsi que le saint avait dit. De l'autre côté de la châsse j'ai sculpté six petits anges qui tiennent une guirlande de feuillages de lierre, au milieu de laquelle se trouve l'inscription en l'honneur du saint en caractères antiques. »

Les bas-reliefs de la châsse de saint Zanobi sont au nombre des plus belles créations de Ghiberti : autant il a mis de suavité dans les anges tenant la guirlande (gravés page 83) — ils sont dignes d'être signés par un Grec, — autant il a mis d'animation dans les scènes légendaires qui ornent la face principale et les côtés. Malgré l'abus de la perspective linéaire, le bas-relief représentant la *Résurrection d'un enfant* s'impose à notre admiration, et par la beauté de l'ordonnance — l'artiste y a groupé harmonieusement peut-être cinquante personnages, — et par l'extrême suavité du modelé et par l'éloquence des gestes, tant chez la mère éplorée, avec ses bras étendus, que chez le saint avec ses bras levés vers le ciel. On éprouve comme une sensation musicale devant le rythme des mouvements, cette alternance irréprochable du « mezzo » et du « basso rilievo, » et ces transitions ménagées avec un art consommé. La scène du chariot qui écrase un paysan nous offre, à côté de la note élégiaque, un récit concis, vif, spirituel. Il est seulement regrettable que les figures drapées y soient si longues; l'artiste s'est évidemment trompé d'échelle. On voit, par ces quelques traits, que les bas-reliefs, si peu connus, de la châsse de saint Zanobi méritent de prendre place à côté des meilleures pages de la seconde porte du Baptistère.

La châsse de saint Jacinthe, commandée par les Médicis en 1428 (aujourd'hui au Musée national de Florence), n'offre d'intéressant que les anges qui en ornent la face.

Comme orfèvre, Ghiberti se signala en ciselant pour le pape Eugène IV une tiare merveilleuse et en enchâssant pour Jean de Médicis, frère du grand Cosme, une cornaline antique. Laissons-lui ici encore la parole :

« Quand le pape Eugène vint résider à Florence (1434), il me fit faire une mitre d'or dont le métal pesait quinze livres et les pierres cinq livres et demie. Ces pierres, rubis, saphirs, émeraudes et perles, dont six étaient grosses comme des noisettes, furent estimées par les orfèvres de la ville 38 000 florins. La mitre

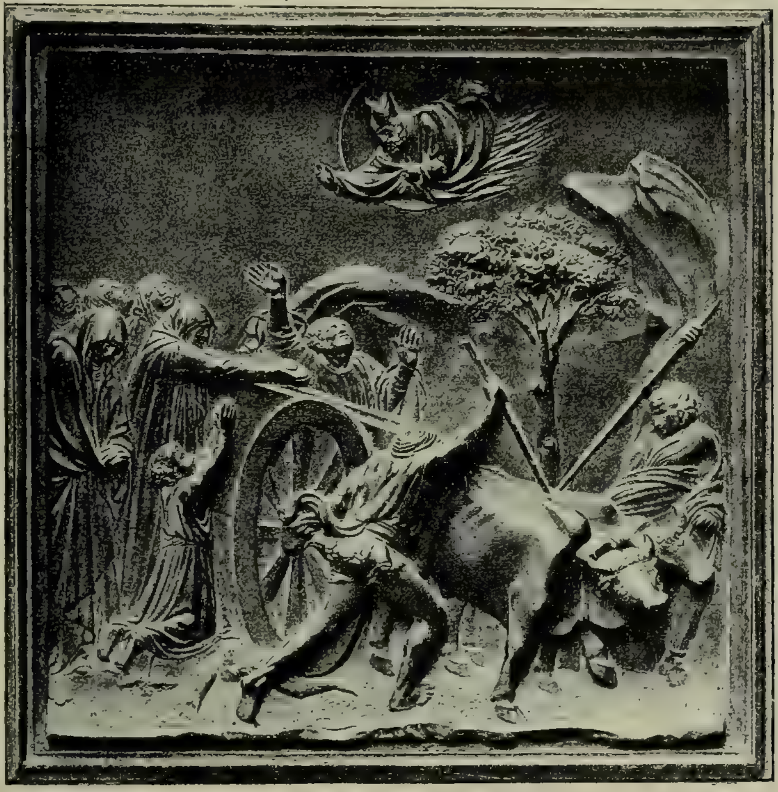
1. C. Perkins, *Ghiberti et son École*, p. 129-130.



La Deuxième Porte de Ghiberti. (Fragment.)

fut enrichie de figures et d'ornements nombreux. Sur le devant, Notre-Seigneur placé sur un trône, entouré d'anges; sur le côté opposé, la Madone dans la même attitude. Le bord de la mitre contenait les quatre Évangélistes et des anges de petite dimension. Le tout était d'une grande magnificence. » — Cette merveille de l'orfèvrerie fut fondue par Benvenuto Cellini, en 1527, lors de ce funeste siège de Rome qui causa la perte de tant d'œuvres d'art.

« A cette même époque, ajoute Ghiberti, j'ai monté en or une cornaline de la grosseur d'une coquille de noix, sur laquelle quelque grand maître de l'antiquité avait gravé trois figures (*le Supplice de Marsyas*). Je fis un dragon dont les ailes étaient à demi déployées. Avec la tête baissée il soutenait de son cou recourbé la pierre qui reposait entre ses ailes. Le dragon ou serpent dont je parle fut entouré de feuilles de lierre que j'ai ciselées de mon mieux. »



Un Miracle de saint Zanobi.
(Châsse de saint Zanobi, cathédrale de Florence.)

Essayons de déterminer les rares qualités de Ghiberti, ainsi que les lacunes de son talent. Il est avant tout, et sur ce point nous ne serons pas contredit, un maître gracieux plutôt que puissant, accessible aux beautés de la nature autant qu'à celles de l'art, et non une de ces organisations ardentes et portées à la synthèse, telles que Donatello. Les recherches scientifiques chères à ce dernier, et notamment les recherches anatomiques, ne sont point son fait. Il ne l'a que trop prouvé dans ses raccourcis, d'ordinaire fort insuffisants et qui révèlent une connaissance assez superficielle du corps humain. Ne lui demandons pas non plus de peindre des sentiments violents, des scènes dramatiques. Ses acteurs ou actrices, noblement drapés comme des statues antiques, perdraient tout leur charme s'ils se laissaient aller à quelque geste exagéré; il ne faut pas qu'ils dérangent les plis si harmonieusement disposés de leurs tuniques, ni qu'ils forcent ces attitudes empreintes d'une dignité si parfaite. En cela Ghiberti est un héritier des Grecs; chez lui comme chez ceux-ci la beauté passe avant l'expression dramatique.

Pour achever de caractériser l'auteur des portes du Baptistère, je ne saurais mieux faire que de le placer en regard de Donatello. Que de contrastes! Tandis que Donatello gaspille ses forces, Ghiberti les concentre sur une œuvre unique; tandis que Donatello poursuit la solution des problèmes les plus ardus, Ghiberti se contente de plaire et d'enchanter; son succès a dû être plus général, sinon aussi profond, car la foule préférera toujours le talent au génie. On pourrait continuer indéfiniment ce parallèle : Ghiberti est avant tout un bas-reliéviste, Donatello embrasse la statuaire sous toutes ses formes; Ghiberti s'attache au fini, Donatello à la grandeur. Le point sur lequel ils se sont peut-être le plus souvent rencontrés, c'est leur admiration pour l'antiquité. Mais ici encore les prédilections de l'auteur des Portes s'éloignaient de celles de Donatello. Tandis que ce dernier préférait les œuvres plus mouvementées de la statuaire romaine, Ghiberti recherchait les plus pures figures du plus pur art grec.

Donatello, nous l'avons vu, renouvela l'iconographie religieuse, traitant chaque figure d'après ses idées propres. Ghiberti au contraire (comme Luca della Robbia) tint compte des habitudes du moyen âge, et s'efforça surtout de donner à ses saints le plus de beauté, de sérénité ou de majesté possible. Donatello ne recula pas devant le réalisme le plus outré; ses deux émules, sans renoncer à s'inspirer de la nature, aussi bien d'ailleurs que de l'antique, cherchèrent avant tout à idéaliser. Heureuse la ville qui peut posséder simultanément des artistes aussi différents, et chacun aussi éminent dans son genre!

Ghiberti vécut jusqu'en 1455, entouré d'une famille nombreuse, riche, considéré. Il employa ses dernières années à enrichir son cabinet d'antiques et à écrire ses *Commentaires* (voy. pages 256, 259, 368).

Ses fils continuèrent ses traditions, et la famille Ghiberti compta jusqu'au seizième siècle des sculpteurs distingués. Mais l'artiste avait laissé un souvenir bien autrement impérissable dans ces portes qui, depuis plus de quatre siècles, n'ont cessé d'enchanter les amateurs de tout pays et de toute condition, par la grâce, la tendresse, le charme infini qu'elles respirent.

Dès le début, on est frappé de ce fait que, malgré l'influence prodigieuse exercée par Donatello, malgré la multiplicité de ses élèves, l'École de sculpture florentine, après lui, s'écarte du réalisme pour entrer dans la voie de la conciliation. Les maîtres dont nous allons nous occuper n'ont plus rien de la farouche grandeur de Donatello, de sa « terribilità »; ils s'attachent à la fois à l'expression religieuse et à l'élégance de la forme, et par là se rapprochent davantage de Ghiberti; il se produit comme une réaction contre les excès de Donatello; la grâce et la beauté rentrent dans leurs droits; l'âpreté fait place à la douceur. Ces maîtres ne s'élèvent pas au sublime; ils restent dans les régions

tempérées, ils reprennent par le menu les grandes lignes tracées par leurs immortels devanciers.

Tel est surtout le rôle qu'ont joué dans la sculpture les deux frères Rossellino, Desiderio da Settignano, Mino da Fiesole, puis Verrocchio.

Vasari a insisté d'une façon fort judicieuse sur les tendances techniques des Rossellino : « après Donatello, dit-il, Antonio Rossellino ajouta à l'art de la sculpture un certain poli et un certain fini, cherchant à dégager et à arrondir ses figures. » En effet, ils évitent avec soin ce qu'il y a de heurté chez Donatello, ménagent les transitions, augmentent le rythme. La haute perfection de l'art florentin est due en grande partie aux efforts de ces artistes sages et laborieux, sinon puissants; à la fougue ils substituent la discrétion, la délicatesse; pas de sublimes audaces, mais pas de fautes grossières non plus; aussi plaisent-ils davantage au commun des amateurs.

La gloire d'Antonio Rossellino a relégué dans l'ombre celle de son frère Bernardo, dans lequel on s'est plu à voir le représentant de l'architecture (voy. pages 468-469), tandis qu'Antonio passait pour celui de la sculpture. Je voudrais établir ici que Bernardo l'a emporté à la fois comme architecte et comme sculpteur.

Un des plus anciens ouvrages de sculpture de Bernardo, l'*Annonciation*, en ronde bosse, orne l'église de la Miséricorde à Empoli. Les deux figures furent commandées en 1447; le délai accordé au maître fut de quatre mois; la rémunération s'élevait seulement à 36 ducats d'or [1]. C'est une page d'une grande pureté et d'une grande distinction, à laquelle on ne peut reprocher qu'un peu de froideur.

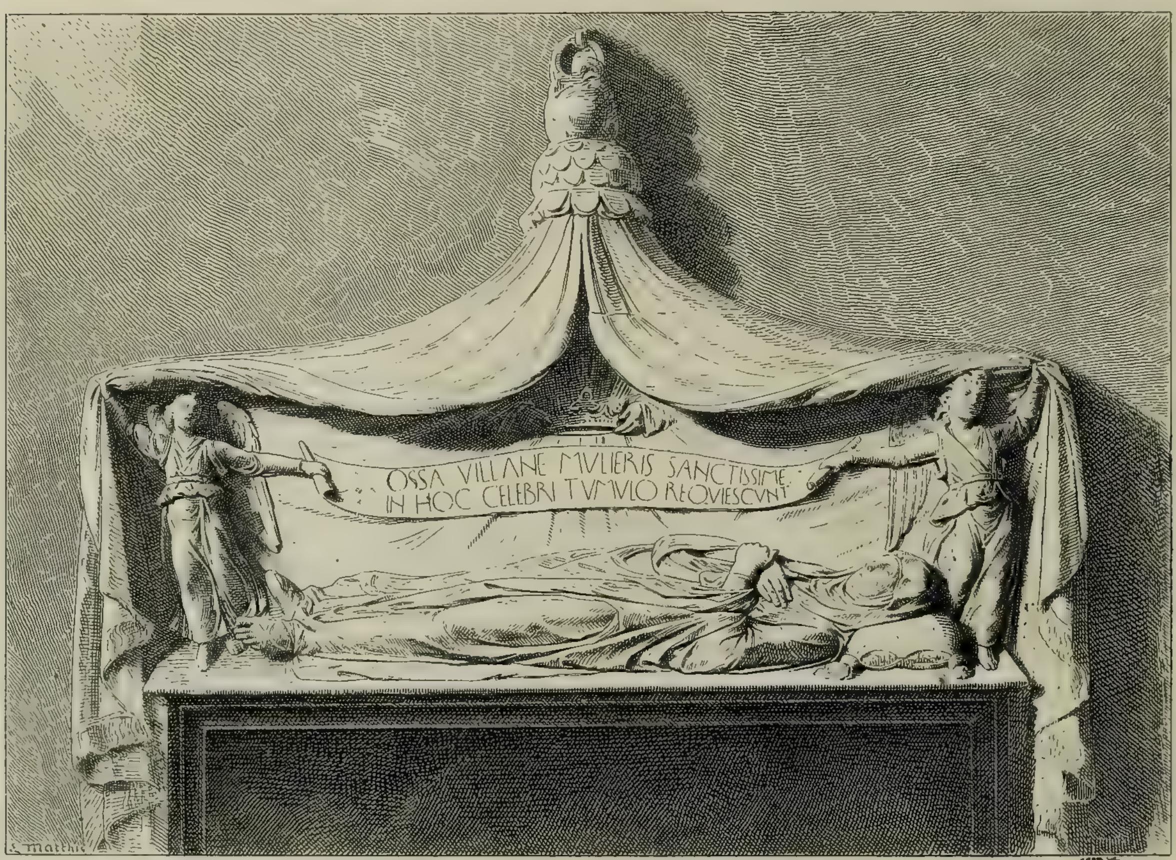
Le chef-d'œuvre de Bernardo est le mausolée du fameux humaniste *Leonardo Bruni d'Arezzo* († 1444), dans l'église Sainte-Croix à Florence [2]. Grâce à sa double compétence comme sculpteur et comme architecte, Bernardo a réussi à donner à ce monument une noblesse, une pureté et une harmonie qu'aucun contemporain n'a pu réaliser au même degré.

Le monument de la *Beata Villana*, à Sainte-Marie Nouvelle, fut commandé en 1451. L'artiste, par un artifice qui a donné lieu à bien des critiques, s'est efforcé d'obtenir avec un bas-relief toute la profondeur de la ronde bosse. La sainte, la tête posée sur un coussin, les mains croisées sur la poitrine, les pieds nus ceints de sandales, repose sous un baldaquin, d'une forme peu heureuse, dont deux anges, d'une beauté parfaite, surtout celui de gauche, soulèvent les lourdes extrémités. La tête offre comme l'expression d'un doux recueillement. Les draperies, peut-être un peu trop chiffonnées, rappellent la manière de Donatello. C'est une page aussi originale qu'émue, et qui contraste à tel point avec la gravité habituelle de Rossellino, avec

1. J'ai publié le contrat dans le *Courrier de l'Art*, 1885, p. 633.
2. L'ensemble gravé ci-dessus p. 25, est décrit p. 423, la statue gravée p. 545.

la recherche de la symétrie, que Vasari a cru pouvoir l'attribuer à Desiderio.

Le monument de *Lazzari*, dans l'église Saint-Dominique à Pistoia, est dû à la collaboration de Bernard et de son frère Antoine. L'œuvre abonde en détails charmants : admirons ce petit bas-relief, si léger, si vif, si suave, représentant le professeur en chaire, au milieu de ses élèves. Les deux génies s'élançant vers le cartouche qui porte l'inscription sont moins heureux; le mouvement est exagéré, nullement en rapport avec le rôle de ces figures. Plus haut, le défunt

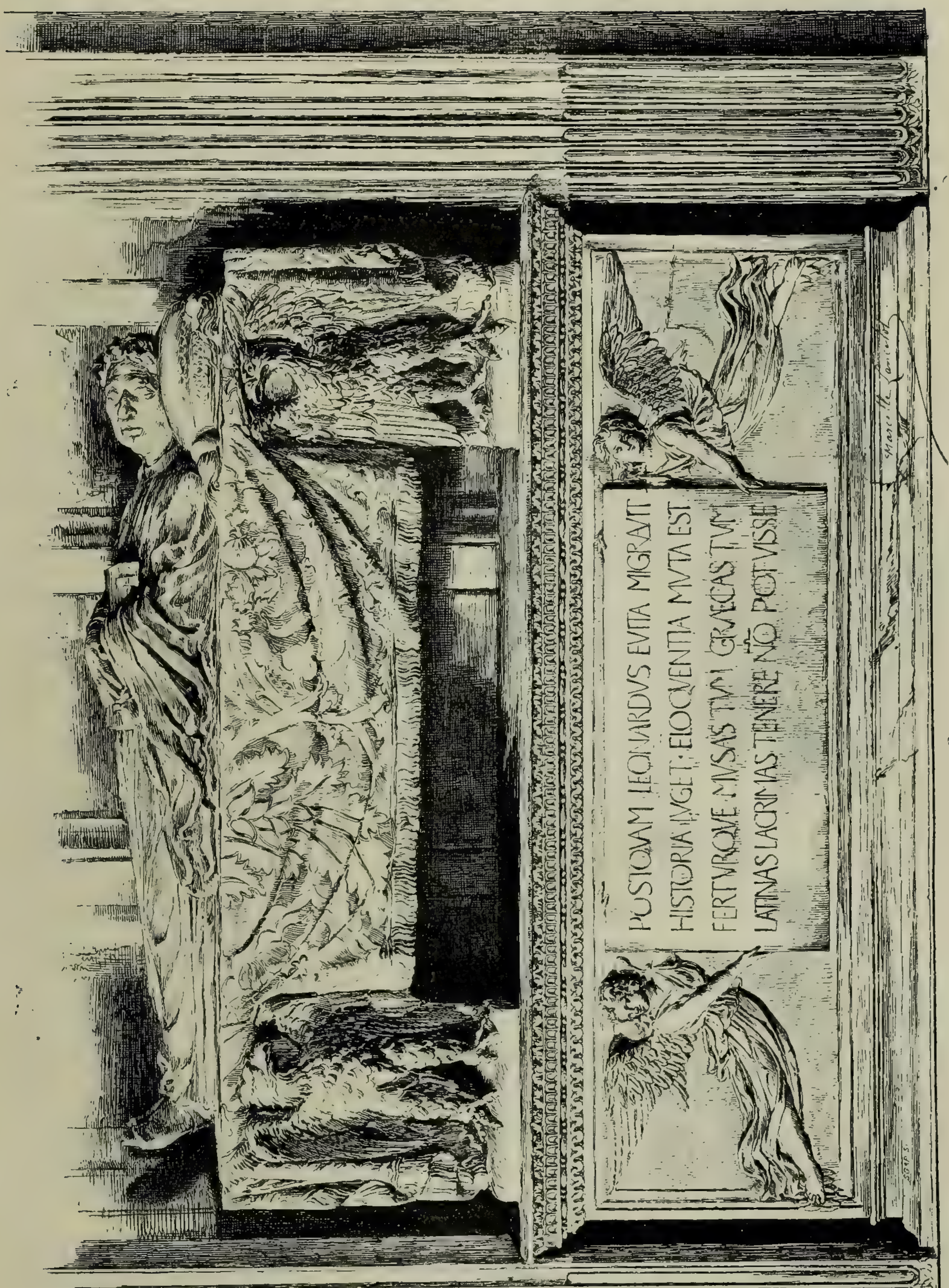


Tombeau de la Beata Villana, par B. Rossellino. (Église Santa Maria Novella à Florence.)

est représenté étendu sous un baldaquin, dont deux anges, aux gestes un peu trop vifs, écartent les extrémités.

Antonio Rossellino, le frère de Bernardo, naquit à Florence en 1427; il y mourut vers 1479. Sa biographie n'offre aucun trait saillant : son œuvre, voilà la préoccupation de sa vie. Il semble avoir peu voyagé, car ceux de ses ouvrages que l'on voit à Naples, par exemple, peuvent parfaitement avoir été exécutés à Florence même, ainsi que cela eut lieu pour les mausolées commandés à Donatello et à Michelozzo.

Le chef-d'œuvre d'Antonio, le mausolée du *Cardinal de Portugal*, dans la basilique de San Miniato, aux portes de Florence, lui fut commandé en 1461, au prix de 425 florins d'or. Le monument est d'une richesse éblouissante : des incrustations y rehaussent l'éclat du marbre. Mais la perfection de la main-d'œuvre ne le cède pas au luxe de la matière première. Le soubassement, en



Statue funéraire de Leonardo Bruni, par B. Rossellino. (Église Santa Croce a Florence.)

forme de frise, se compose de génies tenant une corne d'abondance, de licornes, de candélabres et d'une tête de mort, mélange d'emblèmes païens et d'emblèmes chrétiens. Sur les côtés se développent des bas-reliefs, copiés de camées antiques. Au-dessus, le sarcophage, d'une structure savante, reproduction textuelle de l'urne de porphyre autrefois placée devant le Panthéon. Les deux anges accoudés aux extrémités du tombeau manquent un peu de liberté; par contre, ceux qui sont sculptés plus haut sont d'un mouvement exagéré, avec des effets de raccourci et un recroquevillage de draperies disgracieux, tout comme dans les fameux Anges de Verrocchio, entrés au Louvre avec la collection Thiers (voy. page 501). La partie la plus belle de ce riche mausolée est le médaillon contenant les figures de la Vierge et de l'Enfant; celle-là gracieuse et touchante, celui-ci frais et coquet.



Portrait d'Antonio Rossellino.
(D'après la gravure publiée par Vasari.)

Jusqu'à ces dernières années on a attribué à Antonio le monument funéraire de *Marie d'Aragon*, dans l'église de Monte Oliveto à Naples. Tout récemment M. Bode a soutenu, avec beaucoup de vraisemblance, que ce mausolée, qui offre les plus frappantes analogies avec celui du cardinal de Portugal, a été exécuté sous la direction du maître par Benedetto da Majano.

Une autre chapelle de la même église, celle des Piccolomini, doit à Rossellino son fameux bas-relief, l'*Annonciation aux bergers*, avec un chœur d'anges qui a été reproduit à l'infini, notamment par les della Robbia et leur École (voy. page 358).

Le *Saint Sébastien* d'Antonio, à la Collégiale d'Empoli (1457), est somme toute une des plus belles statues nues du siècle [1] : d'un faire souple, libre et sûr, la tête rejetée en arrière, les bras liés derrière le dos, la poitrine légèrement en avant, le poids du corps portant sur la jambe gauche (la jambe droite est d'un modelé plus faible), la figure rend admirablement la langueur qui envahit les membres dans le sommeil ou à l'approche de la mort : le *Saint Sébastien* d'Empoli sert, je ne crains pas de l'affirmer, de précurseur à l'*Esclave dormant* du Louvre, un des chefs-d'œuvre de Michel-Ange.

Une autre statue, celle de *Saint Jean-Baptiste jeune* (1477), au Musée national de Florence, se fait remarquer par son attitude embarrassée, prétentieuse, guindée. On y sent combien la tradition de la grande statuaire avait décliné depuis Donatello.

Le triomphe d'Antonio, ce sont les médaillons avec la *Vierge et l'Enfant*, auxquels il ajoute comme fond (bas-relief du Musée national de Florence) l'*Adoration des Bergers*. Les traits de la Vierge respirent une douceur et une sérénité infinies.

1. Vasari, t. III, p. 94.

Citons en outre le buste de *Niccolò Palmieri* (1468, Musée national de Florence), le tombeau de *Roverella* dans l'église S. Giorgio de Ferrare (terminé en 1475), en collaboration avec Ambrogio de Milan, la chaire de Prato, en collaboration avec Mino de Fiesole, la fontaine de la villa de Castello, etc.

Résumons-nous. Antonio Rossellino manque de fermeté dans ses compositions, de netteté dans ses contours; il ignore ce sentiment de la ligne et de la tournure que son frère Bernardo devait à ses études architecturales. Ses sculptures ne se sauvent que par la délicatesse de l'expression, notamment ses Vierges, par leur modelé souple et suave. C'en est assez pour assurer à ce maître un rang distingué dans la phalange des statuaires de la Première Renaissance.



Madone d'Antonio Rossellino. (Musée national de Florence.)

Le plus fin et le plus spirituel des sculpteurs florentins de la seconde génération, Desiderio, avait pour patrie ce village de Settignano, dont les carrières fournissent aujourd'hui encore la belle pierre bleutée employée dans les constructions florentines et forment en même temps une armée de tailleurs de pierre, pour ne pas dire de statuaires. Né en 1428, il mourut en 1464, âgé de trente-six ans seulement; mais quelque courte qu'ait été sa carrière, elle compte plusieurs pages qui sauvent son nom de l'oubli.

La biographie de Desiderio semble avoir tenu dans son œuvre : nous savons seulement qu'il eut pour maître Donatello et qu'il sculpta sous sa direction le soubassement, aujourd'hui perdu, de la statue de *David*, avec des harpies et des rinceaux d'une grâce achevée.

Le chef-d'œuvre de Desiderio, le tombeau de *Carlo Marsuppini*, chancelier de la République florentine († 1453) [1], se dresse en face de celui de Bernardo Rossellino, dans l'église de Santa Croce. Il est difficile d'imaginer un contraste plus frappant. Autant l'un est grave, élevé, classique, autant l'autre est prime-sautier, vif et irrégulier. La statue du défunt, aux contours un peu confus, aux propor-

1. Voy. p. 424 la description de la partie ornementale du tombeau.

tions un peu trapues, ne saurait passer pour heureuse; mais quelle fierté dans les deux génies nus tenant un écusson; qu'ils sont mutins, spirituels, et véritablement gamins! Je ne leur reprocherai que leur modelé un peu trop sommaire et leur ventre ballonné. Si l'ordonnance architecturale n'offre pas la sûreté magistrale de celle du tombeau de Bruni, que d'esprit dans ce riche sarcophage à rinceaux (copié par Verrocchio dans la sacristie de Saint-Laurent), quelle vie et quel mouvement dans les moindres figures! On reconnaît partout l'élève de Donatello, moins universel, mais plus châtié et parfois plus fin, avec je ne sais quelle morbidesse de plus.



Portrait de Desiderio
(D'après la gravure publiée par Vasari.)

Dans l'église Saint-Laurent de Florence, Desiderio exécuta un tabernacle d'une élégance achevée[1], qu'il orna entre autres d'une statuette de l'Enfant Jésus, dont l'attitude gauche, les mouvements embarrassés, les gestes comme inconscients, respirent un tel parfum de naïveté et de fraîcheur qu'il est impossible de n'en être point touché. (Une statuette en marbre offrant de grandes analogies avec celle du tabernacle de Saint-Laurent est entrée au Louvre par le legs du baron Davillier.)



Génie tenant un écusson, par Desiderio. (Tombeau de Marsuppini.)

On attribue encore à ce charmant artiste un tabernacle de la Via Cavour à Florence, représentant la *Vierge à mi-corps avec l'Enfant Jésus*. La composition est traitée dans ce genre de bas-relief si mince, remis en honneur par Donatello, le « stiacciato »; nul procédé ne permet de mieux faire saisir toute la délicatesse du modelé.

Le seul buste authentique de Desiderio, celui de *Marietta Strozzi*, orne aujourd'hui le Musée de Berlin. On retrouve dans cet ouvrage et la souplesse de modelé propre à l'artiste, et cette grâce native, ce sourire exquis, parfois un peu maladif, cette morbidesse, qui sont les marques de son style[2].

Avec Desiderio disparaissait l'artiste le mieux doué parmi tous ceux qui suivirent la manière de Donatello.

1. Décrit ci-dessus, p. 418.

2. Dans ces derniers temps un critique a revendiqué pour Desiderio toute une série de bustes d'enfants jusqu'ici attribuée à Donatello, entre autres le buste de la collection Miller, gravé p. 7 (Tschudi, *Donatello e la critica moderna*). Mais c'est là une conjecture, rien de plus : en ce qui concerne ce dernier buste notamment, il me semble offrir une netteté d'expression

Mino de Fiesole[1] est né à Poppi, dans le Casentin, en 1430 ou 1431 ; il est mort, âgé de cinquante-trois ans environ, en 1484. Son existence s'est partagée entre la Toscane et Rome; elle n'offre guère de particularités remarquables; c'est la carrière laborieuse d'un de ces vaillants maîtres du quinzième siècle, plus près, par la modicité de leurs goûts, de l'artisan que de l'artiste. Aussi bien est-il probable que Mino s'éleva du rôle de simple tailleur de pierre à celui de statuaire.

Vasari fait de Mino l'élève de Desiderio. Mais cette assertion est sujette à caution, Desiderio n'ayant que trois années de plus que son prétendu élève. Mino se rendit fort jeune à Rome, où nous le trouvons dès 1454 : ainsi à l'âge de vingt-quatre ans environ. Il y retourna sous le règne du pape Pie II, vers 1463, puis sous celui du pape Paul II, dont il sculpta le tombeau, en collaboration avec Giovanni Dalmata.



La Madone et l'Enfant Jésus, par Desiderio.
(Via Cavour à Florence.)

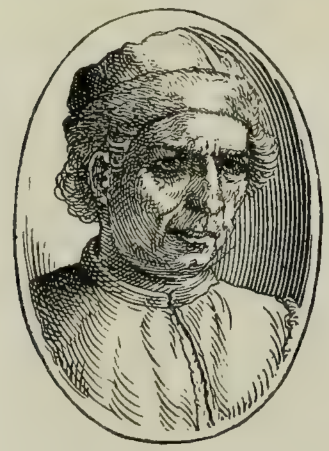
L'œuvre de Mino est des plus considérables. A Florence il a sculpté les tombeaux de la Badia, de nombreux bas-reliefs et bustes; à Fiesole, le tombeau de l'*Évêque Salutati*, avec le bas-relief représentant la Vierge, et le buste de l'évêque (vers 1462) (gravé page 505); à Prato, la chaire, en collaboration avec Antonio Rossellino, ouvrage peu heureux, achevé en 1473 (gravé page 418); à Volterra, un ciboire (1471); à Rome enfin, les nombreux bas-reliefs de Sainte-Marie Majeure (un fragment gravé page 553), le tombeau de *Paul II* à Saint-Pierre, le tabernacle de Sainte-Marie du Transtevère, etc. De ce côté-ci des Alpes, une *Madone* et un petit

et une sûreté de facture que l'on ne rencontre dans aucun des ouvrages authentiques de Desiderio, et qui s'expliquent bien davantage chez un artiste nourri de la moelle de l'antiquité, comme l'était Donatello.

1. Bibl. : L. Courajod, *Un bas-relief de Mino da Fiesole.* extr. du *Musée archéologique.* Paris, Leroux, 1876. — Semper : *Hervorragende Bildhauer-Architekten der Renaissance.* Dresde. Gilbers, 1880, in-fol.

Saint Jean-Baptiste au Musée du Louvre, une *Madone* au Cabinet des Médailles, la *Foi* et la *Charité* dans la collection de M. Dreyfus, le buste de *Diotisalvi di Nerone* dans la même collection, le buste de *Niccolò Strozzi* au Musée de Berlin, et divers autres ouvrages secondaires perpétuent son nom[1].

Examinons en détail quelques-uns de ces ouvrages. Le monument de l'*Évêque Salutati*, élevé dans la cathédrale de Fiesole (p. 426, 505, 534), nous montre une vigueur et une harmonie extraordinaires. Rien de plus simple, de plus fini et de plus énergique que le petit saint Jean prosterné devant l'Enfant Jésus et la Vierge adorant ce dernier, que le mendiant assis aux pieds d'un des saints. Il y a là une émotion, une chaleur et en même temps une plénitude de formes que l'on ne retrouve pas souvent dans l'œuvre de Mino.



Portrait de Mino.
(D'après la gravure publiée par Vasari.)

Le fameux mausolée du *Comte Hugues*, à la Badia de Florence (1481; la frise gravée ci-dessus, p. 105) forme un contraste complet avec celui de Salutati. On y remarque d'abord des réminiscences nombreuses du tombeau de Marsuppini, notamment dans les anges, qui sont toutefois plus froids et plus vides. La Charité est assez guindée; l'arrangement des draperies rappelle les statues antiques, et l'on pense si Mino a eu le temps de les regarder à Rome! Quant aux anges sculptés aux côtés du cartouche qui porte l'inscription, leur mouvement est absolument exagéré et sans rapport avec leur rôle. C'est l'affectation de la vie et l'affectation de mouvement, plutôt que la vie et le mouvement eux-mêmes.

Les ouvrages les mieux appropriés au talent de Mino sont ceux du genre tempéré, les tabernacles, les armoires aux saintes huiles, avec leurs anges si purs, si suaves, se prosternant devant la Vierge ou supportant des candélabres. Les Vierges sculptées à mi-corps révèlent également des qualités : elles brillent d'une grâce et d'une délicatesse rares. L'Enfant par contre est généralement lourd et disgracieux.

Peu d'artistes ont donné au marbre autant de fini que Mino; le travail de la mise au point, le polissage, témoignent des soins les plus assidus. Ce fini, cette rare perfection technique, sied bien à ces figures un peu impersonnelles, comme détachées des choses de la terre. Leur sourire mélancolique et l'extrême pureté de sentiments n'iraient point sans les raffinements de la main-d'œuvre; il faut que chez ces madones, si éthérées, rien ne trahisse la lassitude, l'inexpérience ou l'effort, réminiscences de notre malheureuse condition terrestre.

Les qualités de Mino ne doivent pas nous faire oublier ses défauts, sa grâce

1. On trouvera la liste complète de ses productions dans la monographie que lui a consacrée M. Courajod.

un peu froide, son élégance un peu maniérée; la vie ne déborde pas chez lui comme chez Donatello ou chez Desiderio; la raison, la réflexion ont plus de



La Vierge, l'Enfant Jésus et des Saints. Bas-relief de Mino. (Cathédrale de Fiesole.)

part que le cœur à ses œuvres, peut-être trop compassées. Aussi, pour peu que la tension d'esprit faiblisse chez le maître, les traits deviennent lourds et grossiers, les physionomies vides ou idiotes (enfants qui ouvrent la bouche et lèvent les yeux d'un air hébété : tombeau de la Badia, Musée du Louvre; hommes au menton enkylosé : saint Jean-Baptiste de la collection Gou-

pil[1], etc.); ce caractère domine surtout dans ses portraits : sauf dans un petit nombre d'entre eux, Mino n'a pas su se rendre complètement maître de son modèle.

Les bustes en effet jouent un rôle considérable dans l'œuvre de Mino. Il s'y est élevé très haut, comme il y est tombé très bas. Le premier en date de ces portraits en marbre, celui de *Nicolas Strozzi*, exécuté à Rome en 1454 (au Musée de Berlin), est d'une rare lourdeur : l'artiste, attaché à rendre la ressemblance physique de son modèle (un menton qui ressemble à un goitre, une tête piriforme), n'a pas su dégager de l'ensemble de la physionomie le trait dominant, animer cette masse de chair. Le même reproche peut être adressé au portrait du *Comte de la Luna* (1461; Musée national de Florence). Ici encore les traits sont lourds et l'ensemble froid. Il y a plus de progrès dans les portraits de *Jean* et de *Pierre de Médicis* (gravé page 57), quoique nous y trouvions toujours les mêmes mâchoires proéminentes.

Enfin dans son dernier buste, celui de *Diotisalvi di Nerone*, le fameux homme d'État florentin (1464), Mino s'est affranchi de ces entraves et a créé une physionomie d'une vie et d'une vigueur extraordinaires, un véritable type de conspirateur, la figure ravagée, le sarcasme sur les lèvres, le regard inquiet. Ce buste, acheté 50 francs par M. Piot, offert au Louvre pour 2000 francs (il vaudrait aujourd'hui vingt ou trente fois plus), est entré avec la précieuse collection de Charles Timbal dans le cabinet de M. Gustave Dreyfus.

Les sculpteurs de la seconde génération ont contribué plus encore que les Précurseurs à répandre au loin la réputation de l'École florentine. De tous côtés on leur commande, non seulement des bas-reliefs et des statues de saints, mais encore des monuments funéraires (Rome, Naples, Milan, la France, l'Espagne). Ce que l'on admirait chez eux, c'était la pureté du style d'une part, de l'autre la suavité de l'expression, cette note si tendre, qui n'exclut pas à l'occasion la vivacité ou la vigueur. Assurément, étrangers encore aux hautes études anatomiques de Donatello et de Michel-Ange, ils n'attaquent le nu qu'avec timidité; le modelé n'offre pas encore la plénitude, mais pas non plus la rondeur du seizième siècle; les formes sont en général assez maigres, parce qu'elles sont serrées de près et très écrites; les bras surtout s'aplatissent rigoureusement, conformément aux règles du bas-relief; les draperies, soigneusement étudiées, se plaquent sur le corps; elles ont quelque chose de chaste et d'élégant; l'ensemble enfin respire cette sincérité que plus d'un connaisseur préfère aujourd'hui à la facilité et à l'exubérance du siècle suivant, facilité derrière laquelle se cachent trop souvent le manque d'étude et le manque d'inspiration.

Donatello et Ghiberti étaient depuis longtemps dans tout l'éclat de leur talent, lorsque parut un jeune sculpteur qui, sans représenter une école nouvelle, sut

1. Gravé dans la *Gazette des Beaux-Arts*; 1885, t. I, p. 381 (article de M. Molinier).

créer une série d'ouvrages d'un mérite exceptionnel et fonda une véritable dynastie. Je veux parler de Luca della Robbia.

Généralement on ne voit dans Luca della Robbia que le propagateur des terres cuites émaillées, c'est-à-dire d'un procédé qui relève de l'industrie



La Vierge en adoration. Bas-relief de Mino. (Basilique de Sainte-Marie Majeure à Rome.)

autant que de l'art : rien de plus injuste; le céramiste ne doit pas nous faire oublier le statuaire grave, ému, recueilli, l'auteur des bas-reliefs de la tribune des orgues à la cathédrale de Florence, du tombeau de Federighi, et de tant d'autres pages supérieures.

Luca di Simone di Marco della Robbia[1] naquit à Florence en 1399, ou

1. BIBL. : Barbet de Jouy, *les della Robbia, sculpteurs en terre émaillée*. Paris, 1855. — Bode, *die*

en 1400, une quinzaine d'années après Donatello, une vingtaine d'années après Ghiberti. Comme ceux-ci, après avoir passé par l'école primaire, il entra dans l'atelier d'un orfèvre. C'était un caractère tranquille et doux, exempt d'ambition, de jalousie et d'égoïsme, travailleur infatigable, ne vivant que pour son art.

Quels furent ses débuts? on l'ignore. On s'accorde à traiter d'erroné le récit que Vasari nous fait de ses travaux à Rimini à l'âge de quinze ans. En réalité, son premier ouvrage authentique est la décoration de la tribune des orgues à Santa Maria del Fiore, cette fameuse tribune exécutée en concurrence avec Donatello, entre les années 1431 et 1440.



Portrait de Luca della Robbia.
(D'après la gravure publiée par Vasari.)

Ces bas-reliefs, aujourd'hui exposés au Musée national de Florence, ont été rendus populaires par le moulage et par la photographie. Il serait difficile d'en signaler les qualités transcendantes mieux que ne l'a fait Vasari : « Luca représenta sur la base, en quelques groupes, les chœurs de la musique qui chantent de diverses façons; il y mit tant de soin et réussit si bien ce travail, qu'encore qu'il soit placé à une hauteur de 16 brasses, on voit le mouvement des lèvres de ceux qui chantent, l'agitation des mains de ceux qui règlent la mesure par-dessus les épaules des plus petits, et toutes sortes de jeux, de chants, de danses et d'actes agréables qu'entraîne le plaisir de la musique. En outre, Luca fit au-dessus de la corniche deux figures de bronze doré, qui étaient des anges nus, exécutés avec une grande délicatesse, ainsi que l'œuvre entière, qui fut tenue pour une chose rare. »

Vers la même époque, de 1435 à 1440, Luca sculpta, pour le campanile, cinq reliefs destinés à compléter le cycle des *Sciences* et des *Arts* commencé au siècle précédent par Giotto et Andrea de Pise. Il fit choix, pour la *Grammaire*, de la figure de Donatus, pour la *Philosophie*, de celles de Platon et d'Aristote, pour la *Musique*, d'un homme qui joue du luth, pour l'*Astronomie*, de Ptolémée, et pour la *Géométrie*, d'Euclide. Ces compositions, très largement traitées, ont une liberté, une verve et un mouvement extraordinaires, qu'on ne retrouve plus au même point dans les œuvres postérieures de Luca. Dans l'une d'elles il a subi, à son insu peut-être, l'influence de Donatello : Platon et Aristote, discutant avec vivacité, rappellent de la manière la plus frappante les bas-reliefs des portes de bronze de la sacristie de Saint-Laurent.

Künstler-Familie della Robbia (dans *Kunst und Künstler* de Dohme) et *Italienische Bildhauer der Renaissance* (p. 65-85). — Cavalluci et Molinier, *les della Robbia*. Paris, Rouam 1884, in-4°, avec de nombreuses gravures (la monographie la plus complète qui existe). — Farabulini, *Sopra un Monumento della scuola di Luca della Robbia*. Rome, 1886. — J. Bayer. dans les *Mittheilungen* du Musée autrichien d'Art et d'Industrie. 1886-1888.

Le tombeau de *Benozzo Federighi*, évêque de Fiesole (église S. Francesco di Paola à Florence; 1455-1457), peut passer pour le modèle de la magnificence jointe à la noblesse. Les figures sont d'une ampleur, d'une souplesse et d'une majesté admirables. Quant à l'ornementation, composée d'un encadrement peint et émaillé avec des fruits et des fleurs réunis en bouquets, elle



Enfants dansant, par Luca della Robbia. (Musée national de Florence.)

marque le désir d'unir à la sculpture en marbre les conquêtes céramiques du premier des della Robbia.

Plus tard même, l'exécution des terres cuites émaillées (on éprouve des scrupules à employer le mot de fabrication devant une production aussi consciencieuse) n'absorba jamais Luca della Robbia au point de lui faire abandonner la sculpture en marbre ou en bronze. Il accepta, en 1466, de fondre, en collaboration avec Michelozzo et Maso di Bartolommeo, surnommé Masaccio, les portes

destinées à la sacristie du dôme de Florence. Il devait y représenter la *Vierge tenant son fils dans ses bras*, le *Christ sortant du tombeau*, les *Quatre Évangélistes*



La Vierge, par Luca della Robbia. Tombeau de Federighi.
(Église San Francesco di Paola à Florence.)

et les *Quatre Docteurs de l'Eglise*. Mais ce fut tant pis pour lui. Cet ouvrage, qu'il ne termina qu'en 1474, compte parmi ses productions les moins heureuses : il ne manque pas seulement d'élégance, mais encore de caractère. Autant Ghiberti éprouvait d'embarras quand il s'agissait d'ouvrages de

grandes dimensions, autant Luca della Robbia en éprouvait quand il s'agissait d'ouvrages de dimensions réduites, et je ne connais point de critère



L'Évangéliste saint Jean, par Luca della Robbia. Tombeau de Federighi.
(Église San Francesco di Paola à Florence.)

qui permette de mieux distinguer du sculpteur-né l'orfèvre devenu sculpteur.

La statuaire proprement dite n'avait pas enrichi Luca. Il résolut de s'essayer dans un procédé qui tenait davantage de l'industrie, et, reprenant le vieux

système des terres cuites polychromes, il y ajouta pour son compte l'émail stannifère, qui devait les rendre inaltérables. Rectifions tout d'abord à ce sujet quelques erreurs : on sait de reste aujourd'hui que cet émail était connu en Italie longtemps avant les della Robbia (ainsi qu'il sera dit dans la section consacrée à la céramique); tout au plus Luca peut-il revendiquer la priorité de l'application de la « couverte » à la sculpture monumentale. Nous savons, d'autre part, que Luca n'a pas fait seulement usage, au début, de deux tons, le blanc et le bleu : dans les *Évangélistes* de la chapelle des Pazzi, on rencontre en effet déjà, outre le blanc et le bleu, le vert, le violet et le jaune. Néanmoins, à l'origine, Luca évita d'abuser de la polychromie.

Passons rapidement en revue quelques-unes des productions les plus caractéristiques de Luca.

Sa première terre cuite émaillée à date authentique remonte à 1443 : c'est le tympan de la porte de la sacristie du dôme de Florence, avec la *Résurrection du Christ*, composition encore heurtée et disgracieuse, avec des effets de raccourci trop violents dans les soldats qui dorment autour du tombeau, et dans les anges repliés sur eux-mêmes comme s'ils n'avaient pas de charpente osseuse.

Dans les médaillons de la chapelle des Pazzi, la sévérité du style et la dureté de l'expression alternent avec certains motifs plus gracieux, tels que l'attitude de l'ange de saint Mathieu (manches collantes, nouées au poignet, etc.). C'est à telles enseignes que l'on reconnaît chez Luca le sculpteur de race : à l'attache d'un bras, à la cambrure d'un pied. Quant aux draperies, elles sont encore, on n'ose pas dire étriquées, mais un peu justes.

Des centaines d'autres ouvrages, plus ou moins importants, répandirent la réputation de Luca della Robbia jusque dans les contrées les plus lointaines. Dans leur consciencieux catalogue, MM. Cavallucci et Molinier n'énumèrent pas moins de 481 pièces de toutes dimensions, modelées, peintes et cuites par Luca, par son neveu Andrea et par les autres membres de la famille. Parmi les plus remarquables il convient de citer les médaillons de la chapelle de San Miniato, les retables du couvent de la Vernia, avec l'*Annonciation*, la *Nativité*, la *Crucifixion*, la *Déposition de croix*, l'*Ascension*, la *Vierge donnant sa ceinture à saint Thomas*, etc., les *Personnifications des Mois*, au Musée de South Kensington (gravées page 9), puis des *Annonciations*, des *Nativités*, des *Crucifixions* sans nombre.

Luca della Robbia représente, comme Ghiberti, l'idéalisme, par opposition aux innovations parfois téméraires de Donatello. Plein de respect pour la tradition sacrée, il n'oserait pas traiter les prophètes, les apôtres, les saints, avec la liberté illimitée et, disons le mot, avec l'irrévérence de son émule. Quelle âme sereine et belle! Dans cet œuvre immense, qui a peut-être compris un millier de compositions, il n'y a place que pour es sentiments les plus nobles, pour les formes les plus châtiées. Ne dirait-on pas que l'idée du mal et l'idée du laid n'existent pas aux yeux de ce poète fortuné! Mais, pour être pures,

chastes, recueillies, ses figures n'en sont pas moins profondément humaines, saines, robustes et vivantes. Rarement le christianisme a trouvé un interprète aussi ému et aussi élevé, un caractère aussi digne de respect, un talent aussi sûr et aussi loyal.

Le cercle dans lequel tournent Luca della Robbia ainsi que ses neveux est restreint, comme l'étaient leurs pensées mêmes; ayant conservé toute la profondeur de leurs convictions, graves, presque austères (plusieurs d'entre eux entrèrent en religion), ils ne sortent pas des sujets de sainteté. Lyristes avant tout, ils ignorent l'art de raconter; ils ne s'y essayent même pas, car il n'y a pas chez eux de succession d'événements, mais un événement unique, sur lequel ils concentrent toute leur attention; leurs personnages, généralement dans les attitudes les plus calmes, traduisent en traits ineffables le recueillement, parfois même la ferveur. L'humilité avec laquelle Marie s'incline devant son fils, l'émotion avec laquelle elle presse sa main sur sa poitrine pour marquer combien elle se sent touchée par la nouvelle que lui annonce l'ange Gabriel, et la vénération profonde que lui témoigne le messager divin (haut relief du couvent de la Vernia), puis, dans la *Nativité*, l'allégresse des anges qui joignent les mains, tendent les bras, sourient ou pleurent de bonheur, que de sentiments rendus avec une souveraine éloquence!



Buste d'enfant. (Saint Jean-Baptiste?)
Atelier des della Robbia. (Musée national de Florence.)

Au point de vue du style, Luca appartient, comme Ghiberti, comme Jacopo della Quercia, à la période de transition. Il s'efforce, ainsi que ses neveux, de combiner ce qu'il y a de meilleur dans la statuaire du moyen âge avec un naturalisme de bon aloi. Pour ce qui est de l'antiquité, tout au plus lui prend-il l'indication générale du rythme et de l'ampleur. Ce n'est pas que cette étude lui ait fait entièrement défaut (voy. page 262); mais il ne l'avait

pas poussée assez loin pour arrêter nettement le contour de ses figures, pour en pondérer ou en animer les gestes, pour les poser avec franchise, — science que d'ailleurs, pour les statues en pied, Donatello seul, parmi les sculpteurs de la Première Renaissance, possédait à fond. Luca della Robbia réussit ainsi à donner à ses compositions, parmi lesquelles les hauts reliefs dominent, la correction, la souplesse et le naturel. Esprit sage et élevé, s'il n'a pas été jusqu'au sublime de Donatello, il a aussi échappé à ses excès. Il a su, d'autre part, éviter les compositions trop nombreuses, ainsi que l'abus des effets de perspective si chers à Ghiberti. Aussi son exemple n'a-t-il pas peu contribué à ramener la statuaire florentine dans de justes limites, à lui rendre le calme et la pondération, dont s'accommodait si peu la fougue ou la minutie de ses émules.

Luca mourut en 1482, sans avoir été marié. Ses neveux formaient autour de lui une famille nombreuse, qui continua son œuvre et perpétua son nom. Nous les retrouverons dans notre second volume.



L'Ange de l'Annonciation. (Fragment.)
(Bas-relief de Luca della Robbia, au couvent de la Vernia.)



Fragment d'un tabernacle sculpté par Desiderio de Settignano.
(Église Saint-Laurent à Florence.)

CHAPITRE IV

JACOPO DELLA QUERCIA ET L'ÉCOLE SIENNOISE. — L'ÉCOLE ROMAINE. — LA SCULPTURE A NAPLES, A VENISE ET EN LOMBARDIE.

En ne tenant compte que de la chronologie, Giacomo ou Jacopo della Quercia, dont la carrière se partagea entre sa ville natale Sienne, Lucques et Bologne[1], aurait dû figurer en tête des sculpteurs italiens de la Renaissance; il était en effet déjà célèbre à l'époque où Ghiberti, Brunellesco et Donatello faisaient leurs premières armes. Mais ce puissant génie, malgré son originalité, ou peut-être en raison même de son originalité, a exercé peu d'influence sur les contemporains, n'a pas formé école, et partant ne se rattache pas au grand mouvement d'émancipation dont les Florentins ont pris l'initiative au début du quinzième siècle. Force nous est donc de l'étudier à part, dans une section spéciale, que nul d'ailleurs ne saurait remplir plus dignement que lui.

Giacomo ou Jacopo della Quercia naquit à Sienne en 1371 ou environ. Son père, Pietro di Angelo di Guarnieri, était originaire de Quercia Grossa, château détruit des environs de Sienne : d'où le surnom de « della Quercia ». Après l'achèvement de la fameuse « Fonte Gaja », ce surnom alterna parfois avec

1. Ce grand artiste attend encore une monographie; ses œuvres n'ont même été reproduites qu'en partie. On pourra consulter sur lui, outre la biographie de Vasari, les notices de Perkins et de Burckhardt, ainsi qu'un article de M. Sidney Colvin dans *the Portfolio*, février 1883.

celui de « Giacomo della Fonte », Jacques de la Fontaine. Pietro di Angelo, qui était orfèvre, servit sans doute de premier précepteur au jeune Giacomo.

D'après Vasari, Giacomo ne comptait que dix-neuf ans lorsque en 1390 les Siennois le chargèrent d'exécuter une statue équestre, plus grande que nature, représentant le général favori qu'ils venaient de perdre, *Giantedesco da Pietramala* (et non Giovanni d'Azzo Ubaldini, comme le biographe le rapporte par erreur), et destinée à prendre place sur le catafalque. Giacomo, mélangeant habilement le bois, le foin, l'étoupe, la terre, la pâte, la colle, improvisa un mannequin auquel une couche de couleur blanche donna toutes les apparences d'une statue de marbre : du coup il obtint les suffrages de la cité entière.

Peu de temps après, della Quercia quitta sa ville natale : on a rattaché son départ à l'expulsion des Malevolti en 1391. Il ne serait pas impossible que dès cette époque il eût fait un séjour à Lucques, en compagnie peut-être de son père[1]. En 1401, notre artiste prit part au concours de la porte du Baptistère de Florence : telle était dès lors son expérience des choses de la sculpture, qu'au lieu de présenter une maquette, comme ses concurrents, entre lesquels, on le sait, brillaient au premier rang Brunellesco et Ghiberti, il soumit immédiatement aux juges un bas-relief tout terminé. Malgré le mérite de cet ouvrage, il se vit écarté : aussi bien le moyen, pour un Siennois, étant donnée la rivalité entre les deux cités, de l'emporter sur un Florentin dans un concours dont les juges avaient pour patrie Florence!

Puis nous trouvons de nouveau della Quercia à Lucques, où il sculpte pour le dôme le mausolée d'Ilaria, femme de Paul Guinigi et fille du marquis del Caretto, morte en 1405, après deux ans de mariage seulement[2].

La statue, d'un marbre blanc superbe, légèrement veiné, nous montre une jeune femme, la tête posée sur un double coussin, les mains croisées sur la poitrine, les pieds voilés par sa robe et appuyés contre un chien. Le visage, au menton proéminent, à la bouche mignonne, au nez droit et fin, aux cheveux bouclés ceints d'une guirlande, est aussi fier que délicat; soutenu et encadré par une collerette montante, il respire une fraîcheur et une distinction souveraines, sans ressembler à aucun des types qui l'ont précédé. Les draperies sont amples, nettes et harmonieuses, quoique la taille, indiquée par une ceinture un peu lâche, soit excessivement courte, à la mode du temps, et que les manches du vêtement supérieur, des manches à la juive, démesurément larges, jurent avec l'étroitesse des manches de la robe, collantes et serrées à la hauteur du poignet. L'ensemble

1. Ridolfi, *l'Arte in Lucca*, p. 114, 115.

2. M. Milanesi place l'exécution du tombeau d'Ilaria en 1413, mais à tort selon moi, car les arguments produits par M. Ridolfi, dans son excellente description de la cathédrale de Lucques (p. 111 et suiv.), établissent que ce fut en 1406 ou en 1407 au plus tard que l'artiste travaillait à ce monument. De ces arguments, je n'en retiendrai qu'un, qui me paraît décisif : dès 1407 l'époux d'Ilaria avait convolé en nouvelles noces; il n'aurait pas attendu jusqu'en 1413 pour perpétuer le souvenir de la défunte. — On trouvera ci-dessus, p. 75, la gravure du tombeau.

est tout un poème ; on devine une nature éminemment distinguée et poétique, et on ne peut se défendre de l'aimer. Le chien qui repose au pied de la statue, emblème de la fidélité conjugale, est excellent comme attitude et comme modelé. Le monument (plusieurs fois déplacé) avait pour complément un soubassement orné de génies nus tenant des festons (l'un des côtés continue d'orner le mausolée; l'autre figure au Musée national de Florence). Ces génies se distinguent par l'ampleur de leurs formes et l'aisance de leurs mouvements; on remarque leurs pieds un peu courts, comme chez les enfants de Donatello, et leurs prunelles vides, réminiscence bien caractérisée de la sculpture antique, de qui d'ailleurs, comme il a été dit plus haut (page 262), ces figures procèdent en ligne directe.

Quelques années se passent sans que nous entendions parler du sculpteur siennois. En 1408, il reparaît à Ferrare, sculptant pour la cathédrale une *Vierge avec l'Enfant Jésus*.



Portrait de G. della Quercia.
(D'après la gravure publiée par Vasari.)

En 1409, sa réputation était assez solidement établie pour que ses concitoyens lui confiassent l'exécution du monument de sculpture le plus considérable qui ait pris naissance à Sienne pendant tout le cours du quinzième siècle, la fameuse fontaine de la « Piazza del Campo », ou place du Palais municipal, la « Fonte Gaja ».

Le premier contrat pour cet ouvrage date du 22 janvier 1409; il accorde à l'artiste un délai de vingt mois pour le complet achèvement et une rémunération de 2000 florins (environ 75000 francs; somme qui fut ensuite portée à 2280 florins), mais à charge par lui de fournir les matériaux. Le projet soumis par della Quercia comprenait un parapet en marbre de trois côtés; les neuf niches du fond contenant les statues de la *Vierge*, de l'*Enfant* et des *Sept Vertus*, les côtés latéraux ornés de bas-reliefs représentant la *Création d'Adam* et l'*Expulsion du Paradis*. Des monstres marins portant des enfants sur le dos, des louves, des dauphins vomissant de l'eau, émergeaient du bassin. Le 10 juin 1412, ce premier contrat fut confirmé et étendu. Della Quercia n'avait reçu à ce moment que 120 florins, après bien des chicanes, bien des difficultés; aussi traînait-il le travail en longueur.

A partir de 1413 jusqu'en 1422, della Quercia oscilla entre Sienne et Lucques, de même que pendant la dernière partie de sa vie il flotta entre Sienne et Bologne; de là des tiraillements qui troublèrent singulièrement la vie du maître. Celui-ci, comme tant d'artistes de son temps et aussi du nôtre, embrassait plus qu'il ne pouvait étreindre; craignant de manquer de travail, il acceptait commande sur commande, sacrifiant volontiers les plus anciennes aux plus récentes, par un de ces caprices si familiers aux hommes d'imagination. Qu'il eût, d'autre part, le travail lent, les retards apportés à l'exécution de ses différents ouvrages

le prouvent surabondamment. Mais à cette époque bien des obstacles entravaient les travaux du sculpteur : d'un côté la difficulté de se procurer des matériaux (on sait combien de semaines et de mois Michel-Ange dut passer à Carrare pour surveiller l'extraction des blocs de marbe qui lui étaient nécessaires), et puis l'irrégularité des payements, qui l'empêchait de s'adjoindre des collaborateurs aussi souvent qu'il eût été nécessaire.

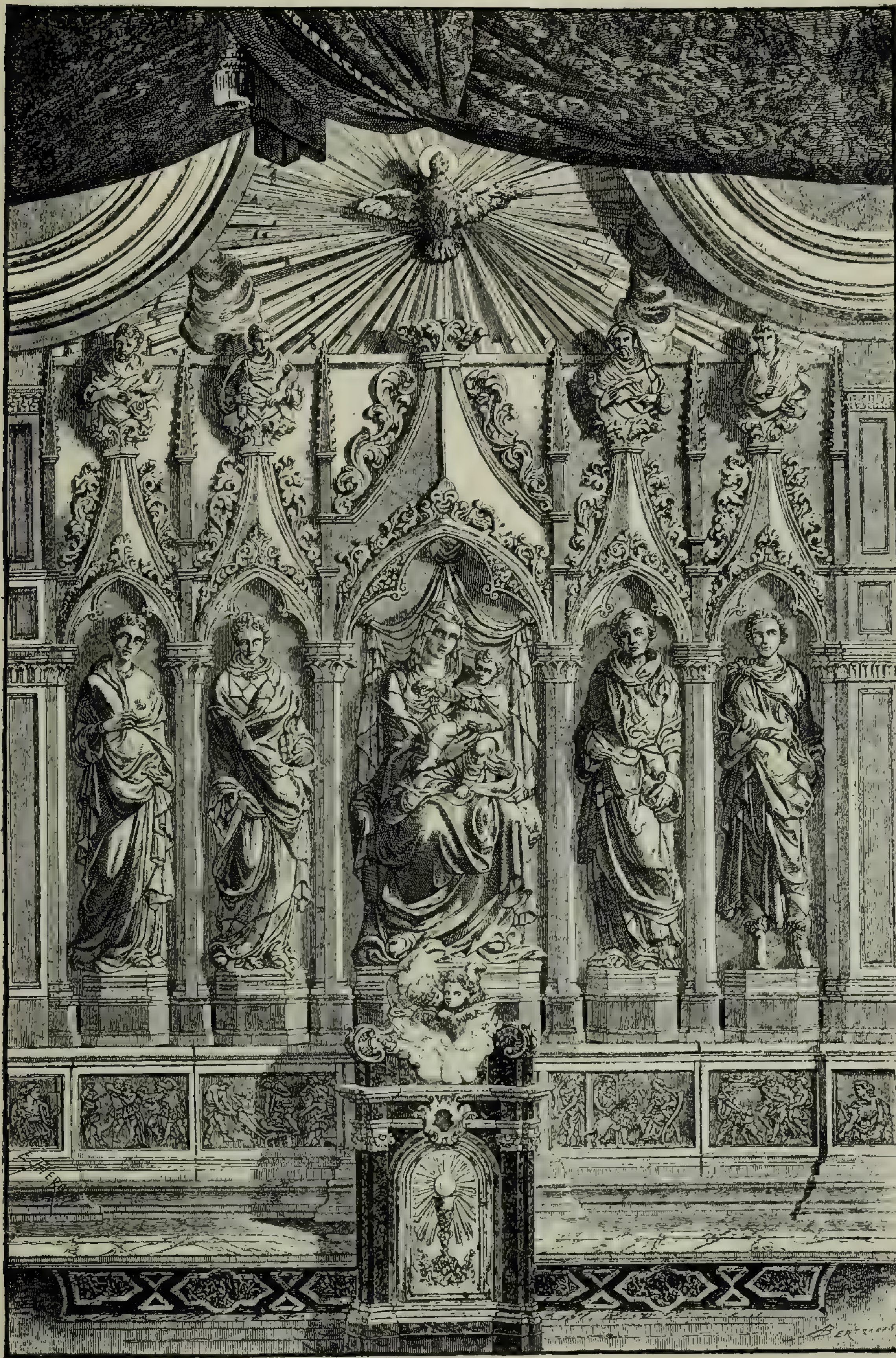
Della Quercia était d'ailleurs, si nous en jugeons par ses lettres, un homme grave, mesuré, sentencieux, ayant un faible pour les proverbes (une fois il écrit qu'il ne tient pas à consumer ses jours dans la misère à Bologne, car pour vivre misérablement il n'est pas nécessaire de chercher bien loin autour de soi; une autre fois, qu'il n'est de bien véritable que celui qu'on accepte volontairement), mais sachant aussi tenir un mâle et fier langage : invoquant son honneur et sa loyauté, « mio onore e mia lieltà »; qualifiant les sculptures du portail de San Petronio d'ouvrage destiné à lui donner la plus grande réputation, « magnæ meæ famæ ».

Pour ne pas tomber dans la même erreur que le sculpteur siennois, je terminerai tout de suite ici l'histoire de la « Fonte Gaja », sauf à m'occuper ultérieurement des travaux exécutés à Lucques. Après des lenteurs et des difficultés sans nombre, la fontaine fut achevée en 1419. Autant que l'on peut en juger par des fragments presque informes, les figures sont toutes construites par grandes masses, les différentes parties du corps étant peut-être même articulées avec trop de netteté, ce qui produit l'effet d'une déchiqueture. La « Fonte Gaja » est en effet depuis longtemps détruite. Il n'en reste plus que les statues de la *Vierge* et de l'*Ange Gabriel*, avec les bas-reliefs de la *Création d'Adam* et de l'*Expulsion du Paradis*, et des figures allégoriques. Tous ces morceaux, gravement altérés, se trouvent au Musée de l'Œuvre du Dôme. Il y a une vingtaine d'années, la municipalité de Sienne a entrepris de remplacer le chef-d'œuvre détruit de della Quercia par une restitution fondée sur les documents anciens. Commencé en 1856, cet ouvrage a été terminé en 1866.

En 1413, Giacomo se trouve de nouveau à Lucques, où il travailla probablement pour le dôme. M. Ridolfi lui attribue dans ce sanctuaire un *Apôtre*, d'apparence juvénile.

En 1416 il sculpta, pour une autre église de Lucques, S. Frediano, les dalles funéraires de Federigo Trenta et de son épouse, puis, pour la chapelle fondée par eux dans la même église, un vaste retable qu'il termina en 1422. Cet ouvrage en marbre, d'un ton sale, comme s'il avait reçu une couche de peinture, contient, outre des bas-reliefs avec des scènes de martyre, les statues de la *Vierge avec l'Enfant*, de *Saint Sébastien*, de *Sainte Lucie*, de *Saint Jérôme* et de *Saint Sigismond*. On y est tout d'abord frappé de l'aisance avec laquelle les différentes figures se subordonnent à l'ensemble, de manière à produire un effet véritablement décoratif; c'est que della Quercia, comme son disciple Michel-Ange, se

trouvait tout naturellement porté à l'abstraction; il ne s'arrêtait pas à repré-



Le retable des Trenta, par della Quercia. (Église San-Frediano a Lucques.)

senter, par exemple, certains détails du costume ou encore de la végétation; opposé à tout laisser-aller et à toute fantaisie — ces défauts charmants des Pri-

mitifs, — il ne s'occupait que de faire concourir tous ses efforts à un but unique. Pris isolément, les personnages, avec leurs yeux d'ordinaire sans prunelle, leur front droit et fier, leur nez droit, ont une expression sévère et hautaine, à laquelle répondent bien ces draperies mouvementées et d'un jet puissant. Plus rien d'anguleux dans le modelé, mais plutôt une souplesse parfaite : la tête du vieillard placé à droite est même déjà un peu molle et ronde, et comme d'un faire trop facile. L'ensemble, enfin, tout en rappelant le moyen âge par le caractère général de loyauté et de grandeur, paraît déjà tout moderne par l'extrême liberté de la facture, par l'originalité des expressions et des gestes, par l'ampleur des draperies : on y constate des échappées très nettes sur le seizième siècle, et comme le pressentiment de la manière de Michel-Ange, qui s'est, entre autres, très certainement inspiré de la Vierge placée au centre du retable.

L'histoire de la cuve baptismale de Sienne est celle de la plupart des ouvrages du maître. En 1417 on lui commanda, au prix de 180 florins chacun (environ 9000 francs), deux bas-reliefs en bronze doré destinés à ce monument, dont il avait fourni l'année précédente le dessin assez malencontreux (voy. page 415). Comme il ne tenait pas ses engagements, on dut lui retirer un de ces bas-reliefs pour le confier à Donatello. Quant au second, on ne l'obtint qu'en 1430. Est-ce la suite des tracasseries qu'il dut subir, ou bien le résultat de l'erreur commise dans le choix de l'échelle imposée aux sculpteurs de la cuve (tous ces bas-reliefs ont quelque chose de forcé et d'antidécoratif) ? toujours est-il que le compartiment modelé par Giacomo est loin de satisfaire. Examinons-le sans parti pris. Au centre, sous un ciborium du plus pur style roman, on aperçoit l'*Ange s'avançant vers Zacharie* (d'après le récit de saint Luc, et nullement la *Vocation de Joachim*, comme on l'a sans cesse répété) ; celui-ci, une main appuyée sur la poitrine, l'autre placée sur l'extrémité de la chaîne de l'encensoir, paraît en proie à une émotion profonde. A droite, un spectateur, une main placée sur une hanche, geste si familier aux personnes composant ce que l'on pourrait appeler les chœurs du quinzième siècle ; à gauche, un groupe de cinq autres spectateurs, dont deux laissent éclater leur surprise par des gestes assez malencontreux. Si la scène est des plus mouvementées et même quelque peu déclamatoire, par contre les figures manquent d'expression : elles ont cet air impassible, parfois même hébété, que l'on retrouve dans certains bas-reliefs de Donatello, et cette sorte de sauvagerie dont Michel-Ange, à son insu peut-être, a emprunté la formule à son devancier siennois. Quant aux draperies, on les croirait soulevées et agitées par un ouragan, sans que rien explique cette exagération.

Les auteurs du *Cicerone* attribuent en outre à della Quercia la statuette de *Saint Jean*, qui couronne le monument, et quatre *Prophètes* en bas-relief.

Le 28 mars 1425, le cardinal Correr, archevêque d'Arles et légat du pape à Bologne, signa le traité qui chargeait Jacopo de décorer le grand portail de

l'église San Petronio, à l'aide de statues et de bas-reliefs en pierre d'Istrie. Il lui traçait un programme éblouissant, et lui promettait une rémunération brillante : 3600 florins d'or de la Chambre (environ 180 000 francs). La décoration devait comprendre : quatorze sujets de l'*Ancien Testament* avec des figures de deux pieds de haut, trois de la *Nativité du Christ*, vingt-huit *Prophètes* à mi-corps, d'un pied et demi de haut, la *Vierge avec l'Enfant*, la statue du *Pape*, celle de *Saint Petronius*, des *Lions*, aux côtés de la porte, de grandeur naturelle, les statues de *Saint Pierre* et de *Saint Paul*, le *Christ porté par les anges*, enfin la *Crucifixion*. L'artiste se mit à l'œuvre presque aussitôt : en 1426 on le trouve à Venise et à Vérone pour chercher des matériaux.

Les tiraillements qui avaient marqué le séjour de della Quercia à Lucques se reproduisirent lors de son établissement à Bologne. Ses concitoyens ne cessaient de le harceler au sujet des engagements qu'il avait contractés avec leur ville. L'année 1428 fut de celles où leur tyrannie pesa le plus lourdement sur le malheureux sculpteur. La Seigneurie lui expédia courrier sur courrier pour le faire revenir; lui se défendait de son mieux; finalement on lui dépêcha un exprès à ses frais (il se garda bien de payer ce message forcé), avec ordre de revenir dans le délai de dix jours à peine de 100 florins d'amende; l'artiste ayant laissé passer ce délai, on prononça contre lui une condamnation en règle ; et ce ne fut que longtemps après qu'il réussit à la faire lever.

Il n'est pas étonnant, avec de telles préoccupations et avec ces interruptions continuelles, que della Quercia n'ait pas pu mener à fin la décoration du portail de San Petronio : il mourut littéralement à la peine, le 20 octobre 1438, laissant inachevée l'œuvre qui a le plus contribué à sa réputation.

Les bas-reliefs de San Petronio font éclater au grand jour les qualités comme aussi les défauts et les lacunes très considérables du génie de della Quercia. Les scènes nombreuses et pittoresques ne sont nullement son fort; étranger aux notions d'ordonnance et de perspective, dès lors familières à tous les Florentins, il essayerait en vain de grouper dans la même composition plus de quatre ou cinq personnages. En outre, cédant peut-être aux atteintes de la vieillesse, il laisse à beaucoup de figures des formes massives et une expression lourde, impersonnelle, on serait tenté de dire obtuse (dans d'autres parties il a traité les nus avec un art admirable). Mais deci, delà des éclairs de génie : la figure véritablement grandiose du Père éternel dans la *Création d'Ève* (gravée page 159), celle d'Adam avec sa poitrine supérieurement modelée par grands méplats dans la *Tentation*, et dans la scène (gravée page 569) qui montre le père du genre humain bêchant laborieusement, et Ève si belle dans sa grâce robuste; puis, dans l'*Expulsion du Paradis* (gravée page 261), le geste de l'Ange, superbe d'indignation, et celui d'Adam, si véhément, quoique un peu tourmenté; dans le *Massacre des Innocents*, des traits pathétiques à côté de traits d'une naïveté charmante. On admire surtout les figures à mi-corps, presque toutes pleines de mouvement, parfois même d'éloquence.

On attribue à della Quercia plusieurs autres ouvrages de sculpture conservés à Bologne : le mausolée du jurisconsulte *Antonio Galeazzo Bentivoglio* (à San Giacomo Maggiore; 1436?), avec la statue couchée du défunt, très vivante et très largement traitée, ainsi qu'avec les statuettes de la *Vierge*, de *Saint Pierre* et *Saint Paul* et de *Quatre Vertus*, et des bas-reliefs représentant les élèves — coiffés du turban, — assis autour de la chaire et suivant dans des livres les paroles du maître. On retrouve dans ces diverses figures la recherche, je dirais presque l'exagération du mouvement qui caractérise toutes les figures du maître. Deux bas-reliefs, avec la *Vierge*, *Saint Michel*, une *Sibylle* et des *Anges*, au Musée civique de Bologne, réunissent, d'après le *Cicerone*, la grâce à la vigueur[1].

La conclusion qui se dégage de cet œuvre considérable me paraît pouvoir se formuler à peu près comme suit : Génie grave, austère, aux convictions profondes, affectionnant, comme le fera Michel-Ange, les scènes de l'Ancien Testament, ignorant la névrose, mais aussi la finesse propres à l'École florentine contemporaine, préférant la grande tournure aux mièvreries de l'exécution, et les formes pleines, robustes, parfois même un peu massives, à l'élégance, della Quercia est le tailleur de pierres gothique rude et loyal, plein de dédain pour tout artifice, d'ordinaire sombre, parfois même indolent, mais qui, d'un coup d'aile, saura s'élever à de sublimes hauteurs. Ces qualités et ces défauts natifs, qui ne perçaient que de loin en loin dans les ouvrages exécutés à Sienne et à Lucques, se font surtout jour dans les bas-reliefs de Bologne, où éclatent d'ailleurs déjà bien des preuves de lassitude et de décadence. A côté de beautés du premier ordre, nous avons dû y signaler une masse de lourdeurs : des corps trop trapus, semblables à un diamant incomplètement dégagé de sa gangue, etc.

Mais si à bien des égards della Quercia peut passer pour le dernier héritier du style gothique, à d'autres il est un des apôtres du style nouveau, un précurseur dans toute la force du terme, un précurseur posthume, il est vrai, sans influence sur ses contemporains, et dont l'action ne se fera sentir que longtemps après sa mort. En dehors de Niccolò dell' Arca, qui reprit ses traditions à Bologne même, Michel-Ange, on l'a trop oublié en le représentant comme sorti tout armé du cerveau de Jupiter, à l'instar de Minerve, Michel-Ange lui doit énormément; c'est en alliant la grandeur de ses types et l'ampleur de ses draperies avec ce qu'il y avait de mouvementé, de fébrile, chez Donatello, que le puissant assimilateur s'est créé sa manière.

Della Quercia, nous l'avons dit, ne fit pas école. Dans sa ville natale l'éclec-

1. Jusqu'à ces derniers temps on a fait honneur à della Quercia d'une série de terres cuites, conservées pour la plupart au Musée de South Kensington, et qui ont leur pendant dans une *Madone* en stuc récemment acquise par le Louvre. Mais M. Bode, dont le jugement est d'un si grand poids, a cru devoir faire honneur de cette série à des maîtres florentins représentant le style de transition (*Italienische Bildhauer der Renaissance*, p. 58-68).

tisme ou l'anarchie triompha de son vivant même : les sculpteurs, gagnés, longtemps avant leurs concitoyens les peintres, par les principes nouveaux (à tout instant, Donatello et Ghiberti faisaient des incursions à Sienne), renon-



Adam bêchant et Ève filant, par della Quercia. (Église San Petronio à Bologne.)

cèrent au doux mysticisme qui faisait le charme de la sculpture siennoise de l'âge précédent, sans avoir la force nécessaire pour s'assimiler complètement ces principes, pour créer des figures fermes, vivantes ou émues. On trouve chez plusieurs d'entre eux de l'habileté ou de l'esprit : on ne trouve ni vie ni poésie immanente.

Passons rapidement en revue les principaux de ces artistes, en renvoyant pour les détails aux ouvrages de MM. Milanesi, Perkins, Burckhardt et Bode.

Antonio Federighi, surnommé dei Tolomei († 1490), que nous avons déjà signalé comme architecte, exécuta les bénitiers en marbre du dôme de Sienne, d'un style excessivement maniéré, ce qui ne les a pas empêchés de passer longtemps pour antiques (l'un d'eux est gravé page 417). A partir de 1456, il travailla aux trois statues — d'un style plus robuste — destinées à la « Loggia dei Nobili ».

Le maniérisme, telle est aussi la note dominante du style des Turini : Turino di Sano, et ses fils Barno, Lorenzo et Giovanni di Turino — ce dernier, le plus célèbre d'entre eux — se distinguaient surtout dans la sculpture en bronze. On leur doit deux des bas-reliefs de la cuve baptismale de Sienne (1417 à 1427), la *Naissance de saint Jean-Baptiste* et la *Prédication de saint Jean-Baptiste*, remarquables par leurs têtes rondes, sans grande expression, et leurs interminables draperies; puis la *Louve* de bronze placée devant le Palais public. Giovanni modela et fondit en outre pour la cathédrale trois statues de *Vertus*, figures remarquables par leurs draperies chiffonnées, par le manque de calme et de pondération. On lui doit également quelques bénitiers, dont, l'un celui du Palais public, montre chez ce maître l'incapacité de relier ensemble trois figures aussi simples que le Christ et deux anges. — Giovanni Turini, fidèle aux traditions de l'orfèvrerie, aimait à jeter quelques touches d'émail sur ses bronzes.

Lorenzo di Pietro di Giovanni di Lando, surnommé « il Vecchietta », à la fois architecte, peintre, sculpteur et orfèvre (1412-1480), affectionnait une extrême minutie, qui le rendait particulièrement apte au travail du bronze. Il usait et abusait des moulages sur nature, comme le prouve le buste d'*Annalena Malatesta*, au Musée national de Florence (gravé page 504), avec son réalisme poussé aux dernières limites, et la statue couchée, également en bronze, du jurisconsulte *Marino Soncino* (1467, même musée). Je me rallie entièrement à l'opinion de Perkins quand il signale le « faire dur et sec » de ce dernier ouvrage. J'ajouterai que la physionomie est pauvre, les draperies agitées, mais non point mouvementées, l'effet général mesquin. A Sienne même, on remarque le tabernacle du maître autel de la cathédrale (1465 à 1472), ainsi que les deux statues de *Saint Paul* (1458) et de *Saint Pierre* (1460), à la « Loggia dei Nobili ».

Citons encore Neroccio di Bartolommeo (1447-1500), qui est représenté de nos jours encore dans sa ville natale par divers bas-reliefs ou statues[1], entre autres par la statue assez lourde, aux draperies chiffonnées, de l'évêque T. Piccolomini, au dôme.

1. L'attribution à Michelozzo du beau médaillon avec la *Vierge et l'Enfant*, incrusté sur une des portes latérales extérieures de la cathédrale de Sienne (gravé p. 571), me paraît sans fondement. J'y reconnaîtrais plus volontiers l'œuvre de quelque anonyme, partagé entre l'influence de della Quercia et celle de Donatello. Telle est aussi l'opinion de M. Schmarsow, qui y voit comme un compromis entre la *Madone* de la « Fonte Gaja » et la *Judith* du sculpteur florentin. (*Donatello*, p. 35. Cf. Courajod, *Acquisitions du Musée du Louvre*, *la Sculpture moderne au Louvre en 1880*. Paris, Rapilly, 1881.)

Malgré la diversité des origines, l'École romaine (si tant est que l'on puisse décerner le titre d'école à une agglomération en quelque sorte fortuite d'artistes accourus de toutes les parties de la Péninsule) a imprimé un caractère frappant d'unité à ses productions. Cette unité, elle la doit d'une part à l'influence des modèles antiques, plus nombreux ici que partout ailleurs, de l'autre à celle de la cour pontificale, ou mieux à l'action même de la religion catholique; dans le voisinage d'un tel foyer, les éléments les plus disparates fondirent rapidement, comme des métaux dans un creuset incandescent. A l'antiquité, l'École romaine prit la recherche de la régularité, de la correction, de la noblesse; au catholicisme son calme, sa sérénité, sa douceur. Ce double courant donna naissance à un art abstrait, idéal, où les échos du dehors n'arrivaient qu'atténués et transformés. Partout les souvenirs du passé; nulle part les impressions de la vie réelle, les luttes du jour, l'actualité. Il semble que la religion ait mis une immense sourdine à toutes les vivacités et à toutes les révoltes de l'individualisme. Dans les tombeaux mêmes, en dehors de la statue du défunt, qui neuf fois sur dix est un prélat, et de son écusson, nulle allusion aux événements contemporains. (Seuls Rido, à Sainte-Françoise Romaine, et Robert Malatesta, à Saint-Pierre, sont représentés à cheval, en guerriers. Rappelons en outre les bas-reliefs du tombeau de la femme de Jean Tornabuoni, par Verrocchio, gravés page 297.) Les figures accessoires dérivent des Évangiles (la *Madone trônant*, le *Jugement dernier*, les *Apôtres Saint Pierre et Saint Paul*, à mi-corps), et les ornements procèdent à peu près invariablement des modèles de l'ancienne Rome. (Je signalerai à titre de curiosité, sur le tombeau de Roverella, à Saint-Clément, des vases munis d'ailes.) En un mot, partout une discipline sévère, qui ne va cependant pas jusqu'à l'intolérance : nous le savons par les nombreux Génies plus ou moins vêtus qui s'affichent en tous lieux.



La Vierge et l'Enfant Jésus.
Bas-relief anonyme de l'École siennoise. (Dôme de Sienne.)

En nous plaçant à un point de vue plus spécial, nous constatons la rareté des statues (on ne trouve guère à mentionner que celles de Paolo Romano, en dehors

des statues funéraires), ainsi que l'absence de sculptures sur les façades, ces façades si richement ornées dans la Vénétie et la Lombardie. En échange, à l'intérieur, des bas-reliefs partout, sur les portes, les chancels, les tribunes, les autels, les mausolées. — En tant que matière première, le marbre semble l'avoir emporté sur le bronze, et surtout sur la terre cuite, qui se montre à peine sur les bords du Tibre; citons, comme ouvrages importants en métal, les tombeaux des papes Martin V, Sixte IV, et Innocent VIII (gravé page 103), ainsi que les portes de Saint-Pierre. La polychromie, — est-il nécessaire de l'ajouter? — disparut promptement d'une ville où le réalisme avait si peu de prise.

Les tombeaux romains du quinzième siècle forment une série tellement riche, que quelques détails ne feront pas double emploi avec ceux que nous avons donnés plus haut en étudiant l'architecture funéraire (pages 425 et suiv.). L'ordonnance procède, d'une manière générale, des modèles florentins. Les sarcophages, d'ordinaire très riches, rappellent tantôt celui du tombeau de Marsuppini, par Desiderio da Settignano, avec des rinceaux et des griffes de lion, tantôt l'urne de porphyre placée alors devant le Panthéon. Parfois, comme dans le tombeau de P. Riario († 1474), aux Saints-Apôtres, le sarcophage a pour support des sphinx. Les statues, à peu près invariablement couchées sur le dos, les mains croisées sur la poitrine, la tête posée sur un coussin, les pieds étendus, ont aussi peu de mouvement que possible. Les mains levées dans l'attitude de la prière, au lieu d'être posées à plat l'une sur l'autre, forment l'exception (tombeau de G. de Fuensalida, † 1488, à Santa Maria di Monserrato); à plus forte raison toute indication d'une attitude plus aisée[1] — par exemple la tête appuyée sur la main — manque-t-elle encore. C'est la mort, en un mot, que l'on représente, non le sommeil. De loin en loin des rideaux glissant sur une tringle (tombeau de Roverella à Saint-Clément) ou un ciel de lit à la Donatello. Nulle recherche enfin de silhouette : il nous faudra aller jusqu'à Jacopo Sansovino pour trouver, au début du seizième siècle, des mausolées se détachant sur la paroi du fond, à l'aide de frontons déchiquetés, de candélabres placés aux côtés des frontons, etc.

Si nous passons en revue les sculpteurs en qui se personnifie cette production si considérable, nous trouvons au premier rang les Toscans (Simone Ghini, Donatello, Filarete et ses collaborateurs, Isaïe de Pise, Mino de Fiesole, Verrocchio, Pollajuolo), mêlés à un petit nombre d'artistes de l'Italie supérieure (Andrea Bregno, Giovanni Dalmata, Cristoforo di Geremia). Quant aux États de l'Église, ils ne peuvent s'enorgueillir que d'un seul nom, Paolo Romano. Les autres, tels que Pietro Paolo de Todi, ne sont que des comparses.

1. D'après M. Semper, Bartolommeo Spani aurait le premier représenté le défunt appuyant la tête sur le bras, dans le mausolée de Maleguzzi († 1498), au dôme de Reggio d'Emilia (*Arte e Storia*, 1884, p. 189).

1. Voy. *les Arts à la Cour des Papes*, t. I, et les *Mélanges publiés par l'École française de Rome*, 1884.

Les premiers sculpteurs florentins qui firent leur apparition à Rome furent Donatello, que nous savons avoir travaillé sur les bords du Tibre vers 1403 d'abord, en 1433 ensuite (voy. page 518), puis cet énigmatique Simone, d'après Vasari le propre frère de Donatello, ce qui est inadmissible; d'après d'autres, l'orfèvre Simone di Giovanni di Simone Ghini, ou encore l'orfèvre Simone di Giovanni di Giovanni (tous deux fixés à Rome, le premier à partir de 1427 au plus tard, le second à partir de 1434 ou 1435). Ce Simone, quel que soit son nom de famille, fondit en 1433, affirme-t-on, la dalle funéraire en bronze du pape Martin V, à Saint-Jean de Latran. Quant à Donatello, il laissa à Rome, outre le tabernacle de Saint-Pierre, que nous avons mentionné plus haut, la dalle funéraire de Crivelli à l'Ara-Cœli.

Parmi tant de travaux intéressants, la tâche la plus enviable, l'exécution des portes de bronze de Saint-Pierre, échut à un sculpteur d'une rare médiocrité, sans tempérament, à l'imagination prosaïque, au style plat : j'ai nommé Antonio Averulino, surnommé Filarete. Ce personnage n'a plus besoin d'être présenté au lecteur ; mais si nous n'avons pas marchandé les éloges à l'habile architecte du grand hôpital de Milan (page 484), nous avons le devoir, le strict devoir, de dire son fait à celui qui en sculpture était indigne de délier les cordons des souliers à n'importe lequel de ses compatriotes.

L'idée de doter la basilique du Prince des Apôtres de portes monumentales en bronze fut évidemment suggérée au pape Eugène IV par la vue des portes du Baptistère de Florence, auxquelles travaillait alors Ghiberti. Il la mit à exécution avant même de quitter Florence pour retourner à Rome. Commencées par Filarete en 1439 au plus tôt, avec la collaboration d'Agnolo, Jacopo, Gianelli, Pasquino (da Montepulciano), Giovanni, Varrone[2], peut-être aussi de Simone Ghini, les portes furent mises en place le 26 juin 1445.

Les portes contiennent, sans compter la bordure entourant chacun des deux vantaux, quatre grands cadres, deux petits, et quatre bandes dans les intervalles[3]. En haut, d'un côté le Sauveur et de l'autre la Vierge, assis sur des trônes. Au-dessous, saint Paul tenant le glaive et ayant à ses pieds le vase mystique, « le vase d'élection », d'où sort la fleur où se pose la colombe; en regard, saint Pierre

1. M. Yriarte scinde en deux le Simone mentionné par Vasari, et attribue à l'un, Simone Ghini, les ouvrages en bronze, à l'autre, Simone di Nanni Ferrucci de Fiesole, les ouvrages en marbre.

2. Tschudi : *Repertorium für Kunstwissenschaft*, 1884, p. 291-292. — Cf. les *Mélanges de l'Ecole française de Rome*, 1885, p. 326. — Dans un travail récent, M. Stevenson s'est fondé sur l'inscription des portes pour soutenir qu'elles avaient été exécutées à Florence, et non à Rome (*Note sur les tuiles de plomb de la Basilique de Saint-Marc ;* Rome, 1888, p. 31). Mais cette hypothèse, d'ailleurs plausible en elle-même, est contredite par l'inscription tracée sur la réduction de la statue de Marc Aurèle dont il sera question plus loin : Filarete y déclare qu'il exécuta cette copie « quo tempore fabricatus est Romæ æneas (januas) templi S. Petri. » Cf. Courajod : *Gazette archéologique*, 1885, p. 385.

3. M. Geffroy a donné une excellente description de la porte dans la *Revue des Deux-Mondes*, septembre 1879, p. 376 et suiv. Voy. aussi la gravure publiée ci-dessus, p. 259.

debout, qui remet les clefs au pape agenouillé. Les petits cadres renferment des images du *Martyre de saint Pierre et de saint Paul*, le *Couronnement de l'empereur Sigismond*, *l'Arrivée de l'empereur Jean Paléologue au concile de Florence*, l'*Arrivée des Éthiopiens*, *etc. au même concile.* Une des particularités des portes, c'est l'emploi de touches d'émail. Filarete semble avoir emprunté cette idée aux Siennois (voy. page 570).

Deux années environ après l'achèvement des portes, Filarete fut chargé de sculpter, pour la basilique Saint-Jean de Latran, le mausolée du cardinal A. de Ciaves, appelé le Cardinal de Portugal († 1447). Mais les persécutions dont il fut victime (voy. page 484) semblent l'avoir empêché de terminer ce travail. Le mausolée en question ayant disparu au dix-septième siècle, il est impossible de savoir s'il était de la main, si facile à reconnaître, du sculpteur des portes.

En 1465, ainsi l'année même où il terminait son *Traité d'architecture*, Filarete faisait cadeau à Pierre de Médicis d'une réduction en bronze de la statue équestre de *Marc Aurèle*, réduction qui se trouve aujourd'hui au Musée des Antiques de Dresde[1].

Un autre sculpteur toscan fixé à Rome, Isaïe de Pise, est placé par le poète Porcellio de' Pandoni à côté, sinon au-dessus, de Phidias, de Polyclète et de Praxitèle[2]. Si nous en jugeons par le seul ouvrage authentique que nous possédions de lui, le *Tombeau du Pape Eugène IV* (gravé page 85), c'était tout simplement un sculpteur de quatrième ordre, familiarisé avec les pratiques de l'École florentine; les seules figures véritablement élégantes de ce monument, ce sont les deux anges, en bas-relief, qui s'inclinent devant la Vierge. Quant à la statue du défunt, elle est de proportions trop trapues, reproche qui s'adresse également aux statuettes placées dans les niches. Je signalerai en outre, comme particulièrement disgracieux, le couronnement du tombeau : une sorte de volute flanquée de deux antéfixes : nous avons affaire, on le sait (voy. page 374), à une des formes qui ont donné le plus de mal à la Première Renaissance, et qu'elle n'a jamais réussi à s'assimiler complètement.

Isaïe de Pise a un titre de propriété sur deux autres monuments importants, l'Arc triomphal de Naples (1458) et le Tabernacle de Saint André, érigé par Pie II dans la basilique du Vatican (1464); mais ce sont là droits encore indivis, car jusqu'ici aucun critique n'a pris la peine de déterminer la part d'un chacun dans ce vaste travail de collaboration.

Parmi les ouvrages d'Isaïe, le poète Porcellio cite encore le *Tombeau de sainte Monique*, destiné à l'église Saint-Augustin à Rome (la reconstruction de cette église ayant commencé en 1479, l'exécution du tombeau est forcément postérieure), détruit en 1760, et un groupe avec *la Vierge, l'Enfant Jésus et des anges.*

1. Publiée par M. Courajod dans la *Gazette archéologique*, 1885, p, 382-391.
2. *Les Arts à la cour des Papes*, t. I, p. 255-257.

Pour prix de ses éloges Porcellio reçut deux statuettes qui témoignent chez l'artiste pisan d'un certain dérèglement d'esprit : *Néron et Poppée assis chacun sur un cheval.*

> Et mihi quadrupedes quos dedit ille duos
> In quibus insident, hinc Poppea Cesaris uxor.
> Inde ferox animis turgidus ora Nero.

On ignore l'époque de la naissance et celle de la mort d'Isaïe de Pise. Des découvertes récentes nous ont seulement appris qu'il appartenait, comme ses compatriotes du treizième siècle, à une dynastie de sculpteurs : son père, Pippo ou Filippo, travaillait en 1431 à des marbres destinés au palais du Vatican; quant à son fils, il ne fut autre que le célèbre statuaire et médailleur Gian Cristoforo Romano[1].

Mino de Fiesole, dont l'existence se partagea entre les bords de l'Arno et ceux du Tibre, peut passer pour le mieux partagé des sculpteurs toscans fixés à Rome. Aussi bien son style élégant, châtié, un peu élégiaque, répondait-il merveilleusement à l'esprit de la cour pontificale. Mino a sculpté à Rome des bustes, — le plus ancien, celui de *Nicolas Strozzi*, remonte à 1454, — des ciboires, des tabernacles et des retables, pour les basiliques de Sainte-Marie Majeure, de Sainte-Marie du Transtevère, etc. Favorisé par le pape Pie II, qui l'employa aux travaux de la loge pontificale de Saint-Pierre, par le cardinal d'Estouteville, qui lui confia le vaste retable de Sainte-Marie Majeure, il eut en outre l'honneur de sculpter, avec Jean Dalmate, le mausolée du *Pape Paul II.*

Ce Giovanni Dalmata, un nom à ajouter à ceux des artistes dalmates que nous avons mentionnés ci-dessus (page 174), n'est guère connu que par sa coopération au mausolée que je viens de mentionner, monument important, dont la majeure partie se trouve aujourd'hui reléguée dans les cryptes du Vatican, et dont deux fragments sont venus échouer au Musée du Louvre[2]. Il a signé le bas-relief de l'*Espérance* (gravé page 577), sage précaution sans laquelle son nom ne serait point parvenu jusqu'à nous. On reconnaît également sa main dans la *Création d'Ève*, la *Résurrection*, dans les *Évangélistes saint Mathieu et saint Marc*, dans les figures de *Dieu le Père* et *du Pape.*

M. de Tschudi attribue en outre à Jean Dalmate les tombeaux du cardinal Roverella († 1476), à Saint-Clément, et du cardinal Eroli († 1479), dans les grottes du Vatican, ainsi que différentes sculptures des églises romaines. Le même auteur oppose aux qualités et aux défauts de Mino le naturalisme de Giovanni Dalmata, l'animation de ses figures, ses plis boursouflés ou cassés.

1. De Fabriczy : *Courrier de l'Art;* 1888, p. 115-117. — Venturi : *Achivio storico dell' Arte*, 1888.

1. Courajod, *Deux fragments des constructions de Pie II à Saint Pierre de Rome, aujourd'hui au Musée du Louvre.* Paris, Champion, 1882.

Dans la série, si courte, des artistes romains du quinzième siècle, la première place revient au sculpteur Paolo Romano[1], comme pour le siècle suivant elle revient au peintre Giulio Romano. (Ne dirait-on pas que les contemporains, en donnant à ces maîtres pour surnom le nom de Romano, ont voulu marquer que c'était chose extraordinaire qu'un artiste de marque né à Rome!)

Il faut absolument distinguer, de Paolo di Mariano di Tuccio Taccone, le « Paulus Romanus » qui a sculpté les tombeaux de B. Caraffa (1417), dans l'église des chevaliers de Malte, et du cardinal Stefaneschi, à Sainte-Marie du Transtevère (1397). Notre Paolo Romano avait un autre sosie encore, un certain Paluzzo, sculpteur comme lui, massier pontifical comme lui, et qui, en possession de cette charge dès 1417, vivait encore en 1470. N'était cette dernière circonstance, je serais disposé à attribuer à ce Paluzzo les tombeaux de Sainte-Marie du Transtevère et de Sainte-Marie du Prieuré de Malte, qui sont, on vient de le voir, l'œuvre de « magister Paulus ». Mais dans ce cas on serait obligé d'admettre que Paluzzo est devenu centenaire.



Portrait de Paolo Romano. D'après la gravure publiée par Vasari.)

Paolo di Mariano di Tuccio Taccone, plus connu sous le nom de Paolo Romano, est de tous les sculpteurs de la Première Renaissance celui peut-être qui dans ses statues s'est le plus inspiré des modèles romains. Chez ses personnages la toge, étroite plutôt qu'ample, se développe en plis réguliers et parallèles. La recherche de la correction, la raideur des attitudes, la maigreur des draperies et quelque chose d'impersonnel, d'abstrait et d'archaïque, tels sont les traits distinctifs de sa manière. Chez lui ni ambitions téméraires ni ardeurs généreuses, mais de la circonspection et de la science : ce n'était point assez pour faire revivre, à l'instar des Florentins, les chefs-d'œuvre de la statuaire des anciens, unique préoccupation du brave sculpteur romain.

Mariano, le père de Paolo, sculpteur comme lui, avait pour patrie Sezze, près de Velletri. On ignore la date de la naissance de Paolo : on sait seulement que dès 1451 il travaillait à Rome pour le compte du Pape. Sauf un séjour à Naples, où nous le trouvons établi en 1458, occupé à l'arc de triomphe, il semble avoir concentré toute son activité sur la Ville éternelle. Il y mourut en 1470.

L'ouvrage le plus célèbre de Paolo Romano, ce sont les deux statues de *Saint Pierre* et de *Saint Paul* (commencées en 1461), autrefois placées sur les marches qui conduisent à la basilique de Saint-Pierre, aujourd'hui reléguées

1. *Les Arts à la cour des Papes*, t. I. — Bertolotti : *Repertorium für Kunstwissenschaft*, 1881, p. 426 et suiv., et *Archivio... della città e provincia di Roma*, t. IV, p. 291-317.

dans la sacristie. Les piédestaux de ces deux statues offrent, si je ne me trompe, la solution d'un problème qui a fort embarrassé les historiens modernes. Vasari raconte que, Paolo ayant reçu une commande du pape Pie II, un certain Mino del Reame, jaloux de l'artiste romain, lui offrit de parier mille ducats qu'il ferait une statue de *Saint Paul* meilleure que la sienne : il espérait que Paolo, homme modeste et doux, soucieux avant tout de son repos, n'accepterait pas le défi. Mais Paolo releva le gant et triompha, au jugement de tous les connaisseurs. Cette statue de *Saint Paul*, ajoute Vasari, est identique à celle qui orne aujourd'hui le pont Saint-Ange. — Or, si les deux statues de la sacristie de Saint-Pierre sont bien de la même main, il n'en est nullement ainsi des piédestaux : sur la statue de *Saint Paul*, les anges vêtus qui supportent les armoiries de Pie II se distinguent par un style fin et cadencé, se rapprochant de celui de certains Florentins, tels que Mino de Fiesole; sur la statue de *Saint Pierre*, au contraire, ces anges, transformés en génies nus et inspirés de l'antique, trahissent une main plus rude et une facture plus large. Ne serait-ce pas sur ces figures accessoires qu'aurait porté le défi de Mino del Reame? Je dois ajouter que les deux statues réunissent une telle masse de défauts, que j'ai hésité longtemps à les attribuer à Paolo : l'une d'elles lève la tête par le mouvement le plus disgracieux; les draperies sont collantes à l'excès, d'un style mesquin et grossier, tandis que le *Saint Paul* placé sur le pont Saint-Ange a de la noblesse, sinon de la grandeur.



L'Éspérance, par Giovanni Dalmata.
(Grottes de Saint-Pierre de Rome.)

Ce n'est pas la seule fois du reste que Paolo semble avoir accepté de prendre part à une de ces joutes artistiques : à l'église San Giacomo degli Spagnuoli, située près de la place Navone, la frise qui surmonte une des portes extérieures nous montre deux anges habillés qui voltigent en tenant un écusson : sur l'un est écrit *Opus Pauli*, sous l'autre *Opus Mini*[1].

Le sculpteur romain s'essaya dans les sujets profanes aussi bien que dans les sujets religieux. Un poète contemporain célèbre son *Cupidon* en marbre, portant l'arc, le carquois et une torche. Il est question, d'autre part, de deux bustes de *Jeunes Filles* que Paolo offrit, en 1461, à Pie II.

Les registres comptables de la cour pontificale nous permettent de revendiquer en faveur de Paolo Romano la statue de *Saint André* (1463), placée sous un élégant édicule près du Ponte Molle (gravée page 97) : c'est à lui que les documents en font honneur, et non à Varrone et à Niccolò de Florence (confondu à tort par M. Milanesi avec Niccolò Baroncelli), dont Vasari avait mis les noms en avant. L'œuvre est correcte et pure, mais froide.

Sous le pape Paul II, Paolo Romano sculpta le tombeau du cardinal Scarampi, à San Lorenzo in Damaso, et l'autel de Sainte-Agnès hors les Murs[2].

Rien ne saurait montrer plus clairement que l'exemple de Paolo à quoi aboutissait l'imitation de l'antique là où le génie faisait défaut.

Vasari attribue une fois à Niccolò della Guardia et à Pietro Paolo de Todi, élèves de Paolo Romano, une autre fois à Pasquino da Montepulciano et à Bernardo Ciuffagni, le tombeau du pape Pie II à Sant' Andrea della Valle[3]. Niccolò di Guardiagrele, célèbre sculpteur et orfèvre des Abruzzes[4], travaillait effectivement à Rome, en 1451, époque à laquelle il cisela pour le Latran une croix processionnelle. Pasquino da Montepulciano († 1484) fut, on l'a vu, un des collaborateurs de Filarete. Quant à Pietro Paolo de Todi, j'ignore si quelque lien le rattache soit à Pietro Paolo degli Antonii, de Rome, soit à Pietro Paolo Cortese († 1463), qui tous deux jouissaient d'une certaine réputation vers cette époque.

A partir du pontificat de Paul II, les sculpteurs de la haute Italie commencent à tenir tête, dans la Ville éternelle, aux sculpteurs toscans. Le maître préféré par ce pape, peut-être en raison de la perfection technique qu'il savait donner à ses fontes, fut Bellano ou Vellano de Padoue, qui exécuta pour lui son

1. Letarouilly, *Édifices de Rome moderne*, pl. 254.

2. On plaçait sous le nom de Paolo Romano, jusqu'à ces dernières années, le bas-relief funéraire de Robert Malatesta, au Musée du Louvre (gravé p. 129). Mais les documents découverts par M. Bertolotti établissent que Paolo Romano était mort quelque douze ans avant le personnage dont il était censé avoir sculpté le mausolée. Le marbre du Louvre rentre donc, jusqu'à nouvel ordre, dans la catégorie des anonymes. — Cf. Courajod, *la Statue de Robert Malatesta*. Paris, Champion, 1883 (extr. de la *Gazette des Beaux-Arts*).

3. Le Cabinet des Estampes de Dresde possède (Portefeuille I, n° 61) un dessin ancien, qui semble être une esquisse pour ce monument. Le catalogue en fait honneur à Pietro Paolo da Todi.

4. Voy. sa biographie dans les *Artisti abruzzesi* de M. Bindi, p. 190-194.

buste, conservé de nos jours encore au palais de Saint-Marc, et sa statue également en bronze, exposée jusqu'à la Révolution sur une des places de Pérouse.

On manque de détails sur les travaux d'un autre sculpteur, que nous aurons en outre à présenter au lecteur comme médailleur : Cristoforo di Geremia, l'auteur de l'admirable médaille d'Alphonse de Naples. Nous savons seulement qu'en 1468 il répara la statue équestre de *Marc Aurèle*, alors exposée près du Latran, et qu'il reçut pour ce travail une somme de 300 florins. Nul doute que des documents d'archives ne viennent restituer à ce maître une série d'ouvrages jusqu'ici anonymes et lui donner une place qui, si nous en jugeons par le mérite exceptionnel de ses médailles, sera des plus honorables.

La cohésion qui distingue le groupe des sculpteurs fixés à Rome fait défaut à leurs émules de Naples : ici Lombards, Florentins, Ombriens, Napolitains, travaillèrent côte à côte sans confondre leurs efforts ni élaborer un idéal commun. Comme pour entretenir la diversité des manières, les Florentins expédiaient sans cesse à Naples des monuments exécutés de toutes pièces sur les bords de l'Arno, et par conséquent empreints du plus pur style toscan. De cette anarchie viennent peut-être la liberté et la magnificence qui distinguent les mausolées, encore à moitié gothiques, de Ladislas, de Jeanne II et du sénéchal Caracciolo (voy. page 107), avec leur réalisme, la rudesse de leurs figures, mais aussi leur grande allure.

L'histoire de la sculpture dans le royaume de Naples est encore à écrire. On a lu plus haut (pages 106-120) les noms des principaux sculpteurs qui illustrèrent les règnes de Ladislas, de sa sœur Jeanne II, d'Alphonse V d'Aragon, de Ferdinand et d'Alphonse II.

En dehors des mausolées élevés par Andrea di Nofrio de Florence et par l'énigmatique Andrea di Ciccione, le monument de sculpture le plus important dont s'enorgueillisse la ville de Naples est l'arc de triomphe du Château Neuf, commencé vers 1455 et terminé quelque dix années plus tard (voy. page 112). La diversité des mains explique la diversité des manières, ce mélange de réalisme et de classicisme, ces guerriers trapus et rudes, alternant avec des ornements d'une rare délicatesse, des divinités fluviales, des dauphins, des sirènes, des hippocampes, des « putti » qui tiennent des festons, des griffons affrontés, comme sur le temple d'Antonin et Faustine. Souhaitons que cette page importante fixe enfin l'attention d'un critique capable de discerner les différents maîtres qui ont concouru à son exécution et de faire le départ entre les parties sèches ou pauvres et d'autres véritablement libres, fières et inspirées.

Guglielmo lo Monaco, né en Ombrie, fixé à Naples (1452-1465), semble avoir tenu de l'ingénieur plutôt que de l'artiste (voy. page 114). Les portes de bronze dont il orna le Château Neuf[1] constituent peut-être des récits très

1. Gravés dans *l'Expédition de Charles VIII en Italie*, par M. François Delaborde (Paris, Didot, 1888, p. 600, 601), et ci-dessus, p. 117.

exacts de la *Guerre des Barons*, mais l'artiste n'a pas su les élever au niveau de la grande sculpture d'histoire.

Nous ferons connaissance dans le second volume avec d'autres sculpteurs occupés dans le royaume de Naples, Silvestro Ariscola d'Aquila, Andrea dell' Aquila, Francesco Laurana, etc.

De Naples, nous pouvons remonter presque d'une traite à Venise, en suivant l'itinéraire que nous avons adopté pour la première partie de ce travail : dans les Marches, la Romagne, l'Émilie, ou la sculpture n'a pas produit de monuments hors ligne, ou elle n'y a compté pour principaux représentants que des Florentins; de loin en loin un Lombard, presque jamais un maître indigène de quelque valeur. Réduite, dans la ville d'Urbin, à faire de la décoration, la sculpture rencontre, au temple des Malatesta à Rimini, un théâtre plus digne d'elle; mais ce sont des élèves de Donatello uniquement — Agostino di Duccio, Simone Ferrucci et Bernardo Ciuffagni — qui se vouent à la décoration de ce sanctuaire. C'est un Florentin également, Niccolò Baroncelli, qui préside aux destinées de la sculpture à Ferrare. Parme, Modène, peut-être aussi Faenza, ont reçu des visites plus ou moins courtes de Donatello.

A Bologne, il nous faut faire halte un instant : l'histoire de la sculpture y est marquée par l'arrivée de deux étrangers qui tous deux y font époque : Jacopo della Quercia, auquel nous venons de consacrer une notice développée, et Niccolò de Bari, surnommé Niccolò dell' Arca († 1494), dont nous nous occuperons dans notre second volume. Sans fondre en un tout harmonieux les efforts des nombreux sculpteurs de talent, Toscans ou autres, qui avaient cherché fortune dans la capitale de l'Émilie, l'atmosphère de Bologne donna du moins à leurs productions un certain caractère de réalisme, que l'on ne saurait méconnaître. Prenons les mausolées : les souvenirs personnels, les accents intimes, y tiennent plus de place que dans n'importe quelle autre ville. A côté de bas-reliefs équestres, d'une fière tournure, tels que celui d'Annibal Bentioglio (1458), par Niccolò dell' Arca, à S. Giacomo Maggiore, nous rencontrons une longue série de mausolées de professeurs, tous traités dans une donnée essentiellement vivante et pittoresque : d'ordinaire le « magister » y est représenté en chaire, ayant autour de lui ses élèves attentifs à sa parole et empressés à suivre ses explications sur les livres placés devant eux ou à les transcrire sur leurs cahiers. Constatons à ce sujet que le mausolée du professeur Nicolas Fava, dans la même église, ne saurait être de della Quercia, comme on l'a prétendu; celui-ci, en effet, était mort le 20 octobre 1438, près d'un an avant Fava, qui mourut le 14 août 1439.

Les sculpteurs florentins, négligés par les Bolonais, prirent une brillante revanche à Ferrare; on s'y croirait dans un des faubourgs de Florence. Dès 1427, Cristoforo et son fils Antonio di Cristoforo sculptaient une statue destinée à la

loge de la cathédrale. En 1443, le même Antonio assisté de Niccolò di Giovanni Baroncelli y entreprit la fonte de la statue équestre du marquis *Nicolas d'Este* : Antonio fit le cavalier et Niccolò le cheval. Mis en place en 1451, cet ouvrage fut transporté en 1472 près de l'entrée principale du château de Ferrare; il fut détruit en 1496. Ces deux maîtres avaient pour collaborateurs Baccio de Netti et Meo di Cecco (Meo del Caprina?). En 1451, Baroncelli commença la statue de *Borso*, qu'il représenta assis entre quatre génies ailés tenant l'écu d'Este; la statue, en bronze doré, avait pour piédestal une grosse colonne de marbre. Installé en 1454 sur une place de Ferrare, cet ouvrage partagea le sort de la statue équestre du marquis Nicolas et périt en 1796. Une gravure ancienne publiée par M. Heiss nous en fait connaître l'arrangement général. Baroncelli étant mort au mois d'octobre 1453, avant la mise en place, son fils Giovanni, son gendre Domenico di Paris, de Padoue, Meo di Cecco, Niccolò de Florence, Giovanni de France et deux autres terminèrent la statue.



Bas-relief équestre d'Annibal Bentivoglio (1458), par Niccolò dell' Arca. (Église S. Giacomo Maggiore à Bologne.)

Mieux partagées, les statues en bronze du maître autel de la cathédrale (1453-1466), le *Christ entre la Vierge et Saint Jean*, *Saint Georges* et *Saint Maurelius*[1], permettent d'apprécier aujourd'hui encore le mérite de Baroncelli, de son fils et de son gendre : leurs personnages sont correctement drapés, mais manquent de souffle. On rencontre encore à Ferrare les sculpteurs Domenico, Luca di Giacomo, Paolo di Luca, Sandro di Bartolo, tous de Florence.

Parmi les ouvrages des artistes indigènes, accordons une mention au *Calvaire* en terre cuite polychrome, le *Mortorio*, comme disent les Italiens, modelé en 1458 par Lodovico Castellani pour la cathédrale.

1. Antonelli, *Lettera... sopra le statue di bronzo esistenti nella cattedrale di Ferrara*. Bologne, 1844. — Heiss, *les Médailleurs de la Renaissance; Niccolò*, p. 7-9, avec gravures.

A Venise, le style gothique resplendissait encore de vigueur et de grâce, lorsque la Renaissance vint y mêler un élément de trouble et de décadence irrémédiable, la Renaissance réduite, devant cette civilisation si artificielle et si intolérante, à s'introduire subrepticement, au lieu de s'imposer par un coup d'éclat, comme celui qu'avait frappé Donatello à Padoue. Puis, lorsqu'il leur fut impossible de se soustraire à l'empire des idées nouvelles, les Vénitiens essayèrent de voler de leurs propres ailes, sans subir aveuglément, à l'instar des Padouans et des Véronais, le joug florentin : ils prirent de préférence pour modèles, et en cela ils suivirent une inspiration heureuse, les sculptures grecques, à commencer par les *Chevaux de bronze* placés sur la basilique de Saint-Marc; d'autre part, et en cela ils commirent une grave erreur, la richesse et plus encore la complication leur parurent préférables à la simplicité ainsi qu'à la logique implacable des Florentins.

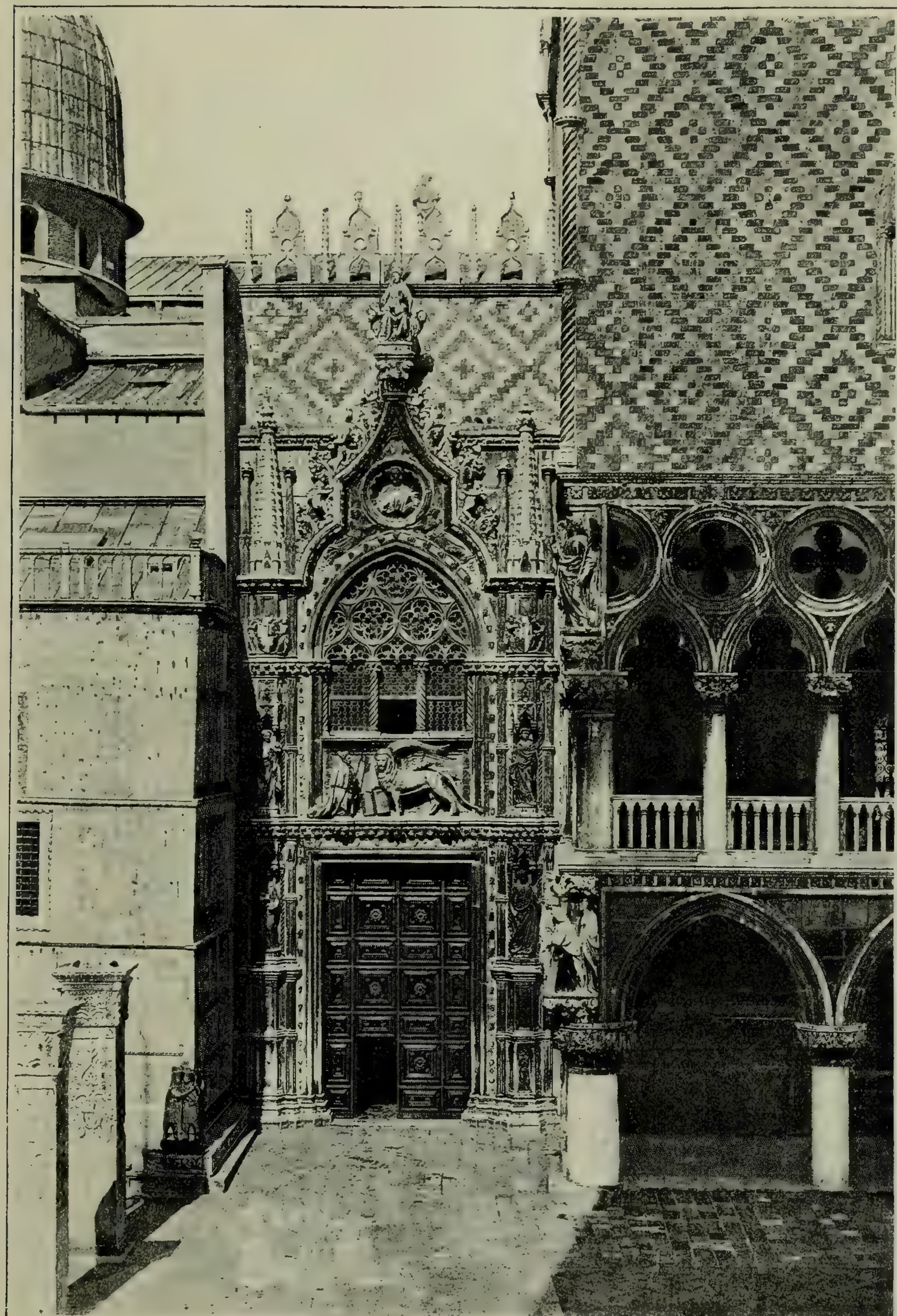
Il arrive sans cesse que des ouvrages qui devraient rentrer dans le cadre de notre travail en tant que chronologie, nous échappent par leur style, étranger à toute notion de Renaissance. Cette exclusion est doublement regrettable en ce qui touche les charmants bas-reliefs sculptés, au début du quinzième siècle, sur les chapiteaux du palais ducal. Rien de plus frais ni de plus fin que ces scènes encore tout enveloppées de la poésie mystique du moyen âge, quoique les souvenirs de l'antiquité commencent à se faire jour dans le choix des sujets : la *Chasteté de Scipion*, la *Justice de Trajan*, la *Libéralité de Numa Pompilius envers les Églises*, s'y développent à côté de l'*Adoration des Mages;* les portraits de *Cicéron*, de *Pythagore*, de *Priscien*, d'*Aristote*, d'*Euclide*, de *Ptolémée*, à côté des représentants des différentes races, telles que les concevait cette époque[1].

Le style de transition s'incarne dans la famille Bon ou Buon : Giovanni et ses fils Bartolommeo et Pantaleone (voy. page 480).

Le principal ouvrage des Bon est la « Porta della Carta » (ainsi appelée parce que l'on y affichait les décrets publics) ou « Porta dorata », au Palais ducal. Commencé en 1438, ce monument fameux semble n'avoir été terminé qu'après 1463. Encore aux trois quarts gothique (fenêtre ogivale à sept lobes, colonnettes torses, clochetons), rien n'y manque de ce qui caractérise les traditions dans lesquelles Bon avait été élevé. On remarque surtout, non sans un sentiment de regret, le disgracieux baldaquin au sommet duquel l'artiste a placé une statue de *Venise* ou de la *Justice*, qui l'écrase complètement. Quatre statues de *Vertus*, debout dans des niches, des génies nus tenant un écusson, d'autres génies grimpant le long du feuillage qui garnit le baldaquin, un *Saint Marc* à mi-corps dans un médaillon soutenu par deux *Victoire volant* (imitation de l'antiquité), enfin la statue de *Venise*, trônant dans le haut, le glaive dans une main, la balance dans l'autre, entre deux lions, telles sont les figures qui forment la décoration riche, mais nullement exubérante, de la « Porta della

1. Voy. les *Annales archéologiques* de Didron, t. XVII, p. 84-85, 205.

Carta[1] ». « Les figures, déclare Perkins, y sont trapues, drapées classiquement,



La « Porta della Carta » (restaurée), au Palais ducal de Venise.

1. Le bas-relief qui représente un doge agenouillé devant le lion de saint Marc a été ajouté il y a peu d'années seulement.

mais avec lourdeur, et manquent complètement de l'élégance que réclamait le le caractère de l'architecture. Froides, sans individualité aucune, il est impossible d'y retrouver la moindre trace de la main qui a exécuté, de l'esprit qui a conçu les sculptures du Palais ducal, si justement renommées. »

Dans les tombeaux, la tradition du moyen âge se maintint plus longtemps que partout ailleurs : d'après Perkins, l'habitude de les couronner par la statue équestre du défunt fut en telle vogue, que l'on désigna les tombeaux ainsi décorés sous le nom de « alla veneziana ». (Le savant auteur des *Sculpteurs italiens* qualifie cet usage d' « absurde » : je me permettrai d'émettre un avis diamétralement opposé.) Puis ce sont des accumulations bizarres de statues placées debout ou assises, de cariatides pliées en deux, comme dans le tombeau du doge J. Marcello († 1485), aux Frari, d'allégories prétentieuses, comme dans le tombeau du doge N. Tron († 1472), aux Frari, qu'Antonio Riccio décora de dix-neuf statues plus grandes que nature et d'une infinité de bas-reliefs. Alors même que les Florentins se mettent de la partie, ils se voient forcés de compter avec les scrupules de leurs commettants : ceci nous explique pourquoi deux sculpteurs, d'ailleurs médiocres, Pietro di Niccolò de Florence et Giovanni di Martino de Fiesole, conservèrent une telle quantité d'éléments gothiques dans le mausolée du doge Mocenigo († 1423), à SS. Giovanni et Paolo, ouvrage indécis, sans accent. Le mausolée du doge F. Foscari († 1457), aux Frari, fut, d'après Perkins, le premier spécimen important du style de la Renaissance à Venise.

Le chef-d'œuvre d'Antonio Bregno surnommé Riccio, de Vérone, les statues d'*Adam* et d'*Ève*, placées dans les niches qui font face à l'escalier des Géants, au Palais ducal (exécutées en 1462, mais mises en place en 1471 seulement), marquent une nouvelle évolution de la sculpture vénitienne : l'artiste véronais s'y attaqua hardiment au nu.

Mais la véritable rénovation de la sculpture vénitienne date de l'arrivée de Verrocchio (1479) et de ses travaux pour le modelage et la fonte de la statue équestre du *Colleone*. C'est là le moment auquel nous reprendrons, dans notre prochain volume, les annales de la sculpture vénitienne.

En dehors de Venise, depuis Padoue jusqu'à Milan, la sculpture sommeillait, presque sans avoir vécu, lorsque l'arrivée de Donatello, en 1444, fit courir dans ses membres engourdis un fluide magique. La dette contractée envers les Florentins par les architectes et les peintres de la Lombardie peut paraître légère au prix de ce que leur doivent les sculpteurs de la même région : sans eux leur vocation se serait-elle jamais révélée?

A Padoue le nom de Donatello, qui passa près de dix ans (1444-1453) dans cette cité vénérable, rayonnant de là dans les provinces voisines, éclipse tous les autres. La statue de *Gattamelata*, les bronzes de la basilique de Saint-Antoine, fixèrent rapidement l'attention de tous les artistes de la haute Italie, les ébloui-

rent, les fascinèrent. A côté du maître, plusieurs de ses disciples réussirent à se créer une situation distincte : Giovanni de Pise modela pour une chapelle des Eremitani des reliefs en terre cuite, la *Vierge* et des *Saints*.

De même que Padoue, Vérone se rangea rapidement sous la bannière de Donatello et s'appliqua, avec plus d'ardeur certainement que les compatriotes mêmes du sculpteur florentin, à développer plusieurs points de sa doctrine. A ce style heurté, à ces attitudes prétentieuses, à l'abondance des réminiscences antiques, on reconnaît sans peine les leçons du maître vieillissant. Mais, si bon nombre d'ouvrages de la dernière période de Donatello ne se soutenaient que grâce à leur verve extraordinaire, que devait-il rester, ce facteur supprimé? Des pages maniérées et incohérentes, des gestes désordonnés, des corps sans âme.

En attendant l'arrivée même du maître, ces défauts furent révélés aux Véronais par son disciple Giovanni di Bartolo, surnommé il Rosso, dans l'étrange tombeau des Brenzoni († 1420) à S. Fermo Maggiore, avec la *Résurrection du Christ*, traitée dans le style le plus tourmenté et le plus déclamatoire. Il n'est guère de composition de ce genre qui s'éloigne davantage de la pondération dont les Florentins s'étaient faits les champions. Du moins cet exemple pernicieux ne détourna-t-il pas de sa voie l'auteur de l'important monument de Sarego († 1432), à Santa Anastasia : si le cheval qui porte ce guerrier rappelle les chevaux de bronze de Venise, et a peut-être attiré les regards de Donatello, à l'époque où celui-ci préparait sa statue équestre de *Gattamelata*, le reste du monument a une originalité et une saveur que l'on ne méconnaîtra pas : deux hommes armés, et non plus deux anges, écartent les coins du rideau qui encadre la scène. On dirait un dernier écho des mausolées grandioses élevés aux Scaliger.

Donatello ayant travaillé de préférence le bronze pendant la dernière partie de sa carrière, les Véronais, aussi bien que les Padouans, auraient cru déchoir en ne cultivant pas exlusivement ce procédé : ils y atteignirent à une grande perfection technique, et ce n'est pas assurément offenser la mémoire des Vellano et des Riccio, avec lesquels nous ferons connaissance dans notre prochain volume, que de mettre sur le compte de leur habileté comme fondeurs l'admiration que leurs bronzes excitent de nos jours encore.

Dans la Lombardie proprement dite, l'histoire de la sculpture est d'une pauvreté insigne jusque vers le dernier tiers du quinzième siècle. Tandis qu'ailleurs les sculpteurs précèdent les peintres, ici ils semblent les suivre : les Besozzo, les Pisanello, les Stefano da Zevio, les Squarcione, les Mantegna, avaient depuis longtemps dit leur dernier mot, lorsque le groupe des sculpteurs de la Chartreuse de Pavie fit son apparition. C'est que la sculpture exigeait une autre préparation que la peinture, une science plus complète, plus de maturité.

Jacopino da Tradate, connu surtout par la statue du *Pape Martin V* (reproduite ci-dessus, page 84), travaillait pour le dôme de Milan dès 1410 : il y

exécuta en 1415 une demi-figure en bronze de *Dieu le Père;* on lui fait en outre honneur du tombeau de Pietro Torello († 1416), à S. Eustorgio. Plus tard on le trouve à Mantoue, où il mourut en 1440. C'était, si nous en jugeons par sa statue du Pape, un talent vigoureux, sinon très pur, nourri dans la meilleure tradition gothique, et sachant traiter les draperies avec tous les raffinements propres à cette École[1].

Sans l'impulsion de Donatello, de Michelozzo, qui travailla à Milan à partir de 1456, et de Mantegna, dont l'influence fut aussi grande sur les sculpteurs que sur les peintres, l'École lombarde aurait pu tarder longtemps encore à prendre son essor. L'action de ces maîtres était d'ailleurs contrariée plutôt que secondée par les infiltrations germaniques, avec lesquelles l'historien des arts a plus d'une fois à compter dans ces parages. N'oublions pas que, les modèles antiques étant fort rares en Lombardie (voy. page 176), les artistes indigènes ne pouvaient qu'exceptionnellement remonter à la source première de la Renaissance. Perkins a mis en lumière les points de contact entre les sculpteurs lombards et les peintres de l'École des Van Eyck : chez les uns et les autres, dit-il, même tendance accusée vers le réalisme, même indifférence quant à la beauté de la forme, de l'anatomie, même tendance à exagérer la longueur des membres et l'intensité de l'expression.

Parmi les sculpteurs lombards qui ont marqué à l'époque de la Première Renaissance, Omodeo (1447-1522), Tommaso Rodari († 1526), Cristoforo Solari († après 1525), Tommaso da Cozzanigo, Benedetto Briosco (1470-1532), Caradosso († 1527), Andrea Fusina (vivait encore en 1517), Andrea Bregno († 1506), la plupart sont à cheval sur le quinzième et le seizième siècle et nous échappent par la date de leurs travaux. Seuls les frères Mantegazza rentrent, du moins par leurs débuts, dans le cadre du présent volume. Nous préférons néanmoins les étudier dans le volume suivant, pour ne pas scinder l'histoire d'une École somme toute si originale et si homogène.

1. Calvi, *Notizie.... dei principali Architetti, Scultori e Pittori che fiorirono in Milano...*, t. I, p. 135 et suiv., t. III, p. 29. Milan, 1859. — Perkins, *les Sculpteurs italiens*, t. II, p. 135-137.

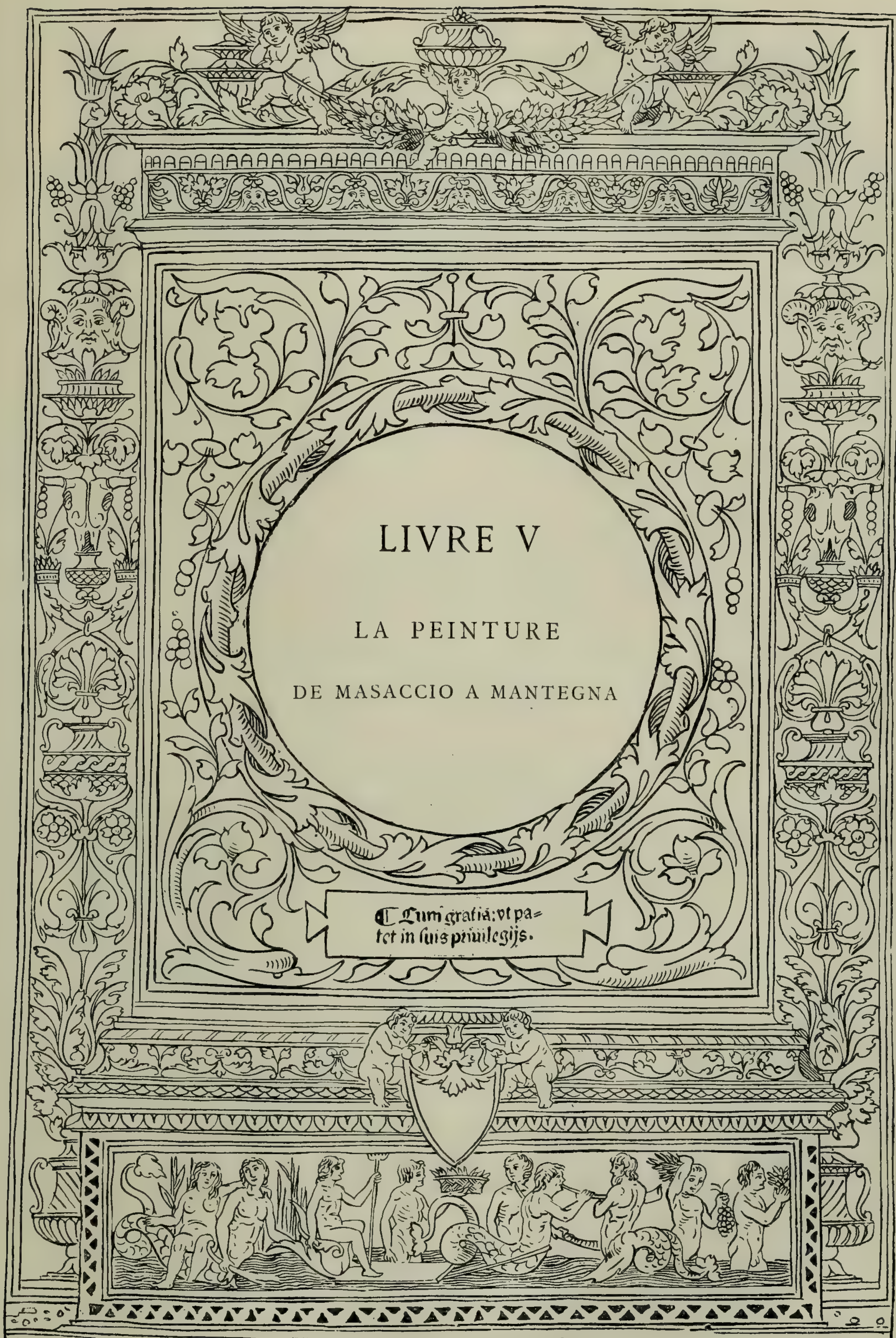


Génies tenant l'aigle des Montefeltro.
(Cheminée du Palais ducal à Urbin.)

LIVRE V

LA PEINTURE

DE MASACCIO A MANTEGNA



Frontispice d'une édition de « Térence » publiée a Venise en 1499.



Bordure d'un manuscrit exécuté pour le duc d'Urbin. (Vaticane; fonds d'Urbin, n° 93.)

CHAPITRE I

LES GIOTTESQUES ET LES PEINTRES DE LA PREMIÈRE RENAISSANCE. — LES SUJETS. — LE STYLE. — LA TECHNIQUE.

On est en droit d'affirmer qu'une génération, voire deux, peuvent vivre décemment sur l'héritage d'un artiste supérieur. Mais au delà de ce terme, il faut qu'une école se renouvelle ou abdique. Telle est l'alternative qui se posa pour les successeurs de Giotto. L'élan imprimé à la peinture par cet initiateur puissant n'avait pas tardé à se ralentir. Non seulement les disciples ne peignaient pas mieux que le maître, — c'eût été le moins qu'on eût pu exiger d'eux après un siècle d'efforts, — ils oublièrent même ou perdirent une bonne partie de ses conquêtes. Et tout d'abord, ils sacrifièrent le grand principe de Giotto : l'étude directe de la nature. Pendant un temps encore, notamment dans les fresques de la chapelle des Espagnols et du Campo Santo de Pise, l'École florentine et l'École siennoise firent un effort en avant; bientôt fatiguées, épuisées, au lieu de consulter la nature, elles se bornèrent à copier les ouvrages de leurs fondateurs, à produire des copies de copies. Giotto, je dois le rappeler, avait surtout excellé dans la représentation des vieillards; ses types féminins, par contre, avaient manqué le plus souvent de grâce et d'élégance, et plus encore ses types d'enfants. Eh bien, ce furent ces types insuffisants, avec leurs yeux en amande et

leurs mâchoires proéminentes, que ses successeurs se plurent à reproduire. Le costume conserva chez eux l'ancienne raideur, alors que les modes s'étaient si complètement renouvelées, et que les coupes d'habits les plus bizarres, sinon les plus pittoresques, avaient succédé aux simples et graves vêtements du moyen âge.

Les principaux problèmes qui restaient à résoudre après Giotto étaient l'étude de l'anatomie, de la physionomie, de la perspective, et par suite du paysage, enfin les lois du coloris et du clair obscur.

Ce n'est pas des derniers représentants de l'École de Giotto, les Giottesques, comme on les appelle, d'Agnolo Gaddi, de Francesco da Volterra, d'Antonio Vite de Pistoia, de Spinello Aretino († 1410), de Cennino Cennini, l'auteur du *Traité de la Peinture*, dont un tableau daté de 1408, une *Madone* (signée CENVS. DE. ANDA. CENNI. ME. PINXIT), est entré il y a quelques années au Musée des Offices, que l'on pouvait attendre la réforme radicale sans laquelle c'en était fait de la peinture italienne. Élevés dans des traditions depuis longtemps stériles, ils profitaient, sans tenter un nouvel effort, de la faveur qui s'attachait encore à tout ce qui rappelait le grand nom de Giotto. Seuls peut-être Starnina († vers 1408), qui à la suite de son voyage en Castille habilla ses personnages à la mode espagnole, et Antonio Veneziano, dans ses fresques du Campo Santo de Pise, faisaient-ils exception.

Les trécentistes appartenaient à ces générations heureuses qui ne doutent de rien. Avec les connaissances les plus insuffisantes, ils abordaient les problèmes les plus ardus, les scènes les plus compliquées : peintures de batailles, drames, allégories. A ne s'attacher qu'à la richesse des idées, la variété des passions, la hardiesse des personnifications, ils se trouveraient à cent lieues au-dessus des peintres du quinzième siècle. Mais quelle infériorité, si l'on envisage leurs connaissances techniques! Ils ressemblent à ces débutants qui osent écrire une tragédie avant de savoir l'orthographe.

Pour la seconde fois nous voyons la sculpture précéder la peinture dans la voie des réformes et dicter des lois à sa sœur[1]. Nicolas Pisano avait annoncé

1. BIBL. : Vasari. — Lanzi, *Storia pittorica dell' Italia.* — Rio, *De l'Art chrétien.* — Charles Blanc, *Histoire des Peintres de toutes les Écoles.* — *Le Cicerone.* — Crowe et Cavalcaselle, *Histoire de la Peinture en Italie*, édit. allem. 6 vol. in-8°. Leipzig, Hirzel, 1869-1876. (Cet ouvrage, véritablement magistral, publié originairement en anglais, a eu les honneurs d'une édition italienne et d'une édition allemande ; nos renvois se rapportent à l'édition allemande, qui est la plus complète.) — Paul Mantz, *Les chefs-d'œuvre de la Peinture en Italie.* Paris, Didot, 1870. — E. Fœrster, *Denkmale italienischer Malerei vom Verfall der Antike bis zum sechzehnten Jahrhundert.* Leipzig, 1870-1882, 4 vol. in-8°, planches. — Lübke, *Geschichte der italienischen Malerei*, 2 vol. in-8°. Stuttgard, Ebner et Seubert, 1878. — Woltmann et Woermann, *Geschichte der Malerei.* Leipzig, Seemann, 1882. — H. Layard, *Handbook of Painting, the Italian Schools* (d'après Kugler et Eastlake). Londres, Murray, 1887, 2 vol. — Georges Lafenestre, *La Peinture italienne*, t. I. *Depuis les origines jusqu'à la fin du quinzième siècle.* Paris, Quantin (Manuel excellent, qui fait partie de la *Bibliothèque de l'Enseignement des Beaux-Arts*, dirigée par

Cimabue et Giotto; Brunellesco, Donatello, Ghiberti annoncèrent Masaccio, dont la tentative resta d'ailleurs assez longtemps isolée. Rappelons que, vers la même époque, on observe un phénomène analogue dans les Flandres : Claux Sluter a servi de précurseur aux Van Eyck. Cette avance se comprend : le sculpteur, souvent condamné à concentrer dans une figure unique toute son âme, tout son talent, creuse bien plus que le peintre, auquel suffisent des effets faciles, relativement superficiels. A lui la tâche de défricher le terrain sur lequel le peintre fera la plus riche moisson; à lui la tâche d'assouplir les formes, de varier les lignes, parfois même de créer les types. Il n'est pas jusqu'à Mantegna qui ne doive énormément à Donatello, et sans l'effort des sculpteurs florentins qui se sont ingéniés, comme Antonio Rossellino, à inscrire dans un médaillon le groupe de la Vierge et de l'Enfant, Fra Bartolommeo et Raphaël n'auraient pas trouvé si aisément leurs merveilleuses combinaisons.

Par contre la peinture, par grâce d'état, réfléchissait une foule de sentiments dont l'expression avait échappé à la sculpture : le mysticisme, négligé par les Donatello, les Ghiberti, les della Quercia, et je n'en excepte même pas les della Robbia, trouva des interprètes de la valeur de Fra Angelico et du Pérugin.

Souple et variée comme elle l'a toujours été, disposant de ressources inconnues à la sculpture, la peinture pouvait, d'une part, se maintenir en communion plus intime avec les aspirations des contemporains, de l'autre frapper plus fortement sur la foule, grâce à la richesse du coloris et de la mise en scène, grâce à la multiplicité des acteurs, à la ressemblance des portraits. Sauf dans quelques rares bas-reliefs, un Donatello même ne pouvait présenter au public qu'une figure à la fois, là où un Masaccio, un Fra Filippo Lippi, un Benozzo Gozzoli, évoquaient toute une armée, adolescents, vieillards, femmes, enfants, aux traits aussi variés que sympathiques. Aussi, quelle tentation incessante de quitter les hauteurs de la grande peinture d'histoire pour faire du genre, je veux dire pour introduire dans les sujets historiques les portraits des hommes du quinzième siècle, leurs modes, leurs mœurs! La lutte que nous avons constatée en architecture entre les champions du classicisme, de la correction et de l'abstraction, et les champions de l'art pittoresque, se renouvelle en peinture entre les stylistes — Masaccio, Mantegna, le Pérugin — et les représentants de la curiosité et de la modernité, les Benozzo Gozzoli, les Botticelli, les Pinturicchio. Aux uns, l'expression des sentiments élevés, la recherche des formes pures et harmonieuses; aux autres, l'arsenal des vanités mondaines : ces costumes dont le piquant fera tourner la tête aux femmes, ces portraits qui, introduits dans les tableaux de sainteté, fixeront pendant les offices l'attention de l'auditoire (qu'on se rappelle les fresques si amusantes et si profanes de Dome-

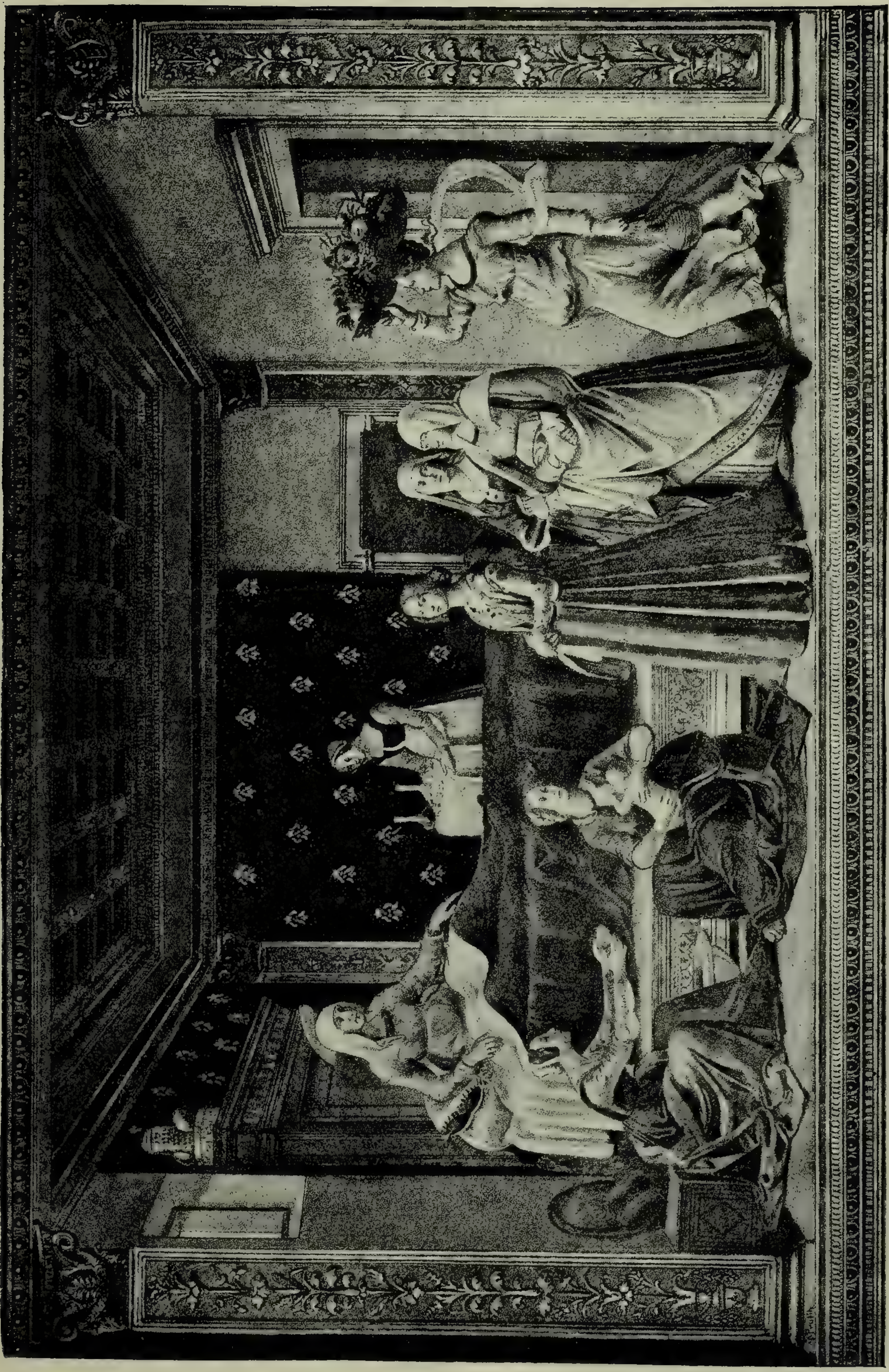
M. Jules Comte). — Les catalogues du Louvre, de la National Gallery, des Musées de Berlin, de Dresde et de Munich.

nico Ghirlandajo dans le chœur de Sainte-Marie Nouvelle : la *Naissance de la Vierge*, la *Naissance de saint Jean-Baptiste*, etc.) : « Les figures que vous faites peindre dans vos églises sont les images de vos dieux, et les jeunes gens disent ensuite en voyant telle ou telle femme : voici Madeleine, voici saint Jean, parce que vous faites peindre dans les églises des figures à la ressemblance de celle-ci ou de celle-là, ce qui est fort mal et constitue une grave insulte aux choses de Dieu[1]. » Que dites-vous de cette censure? Elle a d'autant plus de portée qu'elle émane d'un réformateur assuré de traduire, quand il prenait la parole, les impressions des meilleurs d'entre ses concitoyens : j'ai nommé Jérôme Savonarole.

Et cependant, si le quinzième siècle n'avait pas pris le portrait des contemporains pour point de départ de ses figures historiques, il aurait risqué de retomber dans les types conventionnels des Byzantins. Que faire? Corriger le portrait, l'ennoblir, l'élever au niveau de la grande peinture d'histoire, à l'instar de Masaccio et de Raphaël; mais conserver toujours — et en cela le quinzième siècle suivait un instinct fort juste, — conserver toujours des attaches avec la réalité, puiser sans cesse dans la nature. Il ne s'agit pas en effet d'inventer des types de toutes pièces, mais bien de choisir des modèles avec discernement. Répétons à ce sujet les judicieuses observations du vicomte Delaborde : « Pour les maîtres postérieurs à Masaccio, comme pour Masaccio lui-même, le réel n'est qu'un élément du vrai, une matière et, si l'on peut ainsi parler, une argile à modeler, ce vrai que l'art a la mission de dégager et de définir; pour eux, comme pour lui, il s'agit bien moins de copier que de discerner, de faire le portrait littéral des hommes ou des choses que de reconnaître et d'exprimer la vie secrète qui leur est propre. Que le peintre de la chapelle « del Carmine » et le peintre des « Stanze » au Vatican aient à représenter leurs contemporains, l'un autour du Pape dans la *Messe de Bolsène* ou dans l'*Héliodore*, l'autre auprès de saint Pierre et de saint Paul, ils apporteront tous les deux la même sincérité dans l'étude, les mêmes scrupules dans l'imitation des types placés devant leurs yeux, et pourtant ni l'un ni l'autre ne se borne à la simple transcription de ce qu'il voit. Comme tous les grands maîtres du quinzième siècle, mais, on le sait de reste, avec plus d'aisance et de bonne grâce qu'aucun d'eux, Raphaël, en reproduisant les formes d'un modèle, nous apprend surtout ce qu'il a senti à propos de ce modèle. Il renouvelle ainsi à sa manière, il achève, en proportion de sa clairvoyance personnelle et de son génie, la tâche que, près de cent années auparavant, Masaccio avait entreprise[2]. »

Les tendances générales de la peinture d'histoire, comme aussi de la sculpture italienne du quinzième siècle, ont été exposées dans un des chapitres précédents (pages 231 et suiv.) : il n'y a donc pas lieu d'y revenir ici.

1. G. Gruyer, *les Illustrations des Écrits de Jérôme Savonarole et les Paroles de Savonarole sur l'Art*, p. 206.
2. *Des œuvres et de la manière de Masaccio*, p. 16.



La Naissance de saint Jean-Baptiste, par Domenico Ghirlandajo. (Église de Sainte-Marie Nouvelle a Florence.)

Le portrait, considéré en tant que branche distincte, prend naissance au quinzième siècle. Nous en trouvons de face, de trois quarts et de profil (ces derniers inspirés, ce semble, des médailles[1]), avec l'original tantôt vêtu du costume d'apparat, tantôt ayant l'air d'avoir été surpris par le peintre dans son intimité. Sauf lorsqu'il s'agit de personnages historiques, tels que les héros, hommes d'État ou poètes peints par Andrea del Castagno à la villa Pandolfini, on n'admet d'ailleurs que le buste. Il aurait fallu des circonstances exceptionnelles pour faire adopter en faveur d'un contemporain, quel que fût son rang, la forme d'un portrait en pied, *a fortiori* d'un portrait équestre.

La Renaissance ne connaissait pas tous ces genres accessoires auxquels le dix-septième et le dix-huitième siècles donnèrent un si grand développement, sous l'influence de l'École hollandaise : le paysage, la peinture d'animaux, la peinture de fleurs, la nature morte. L'homme sous toutes ses apparitions, l'âme humaine, tour à tour résignée ou vibrante, voilà le thème qui lui paraissait exclusivement digne d'occuper le pinceau d'un grand artiste, et cela en France et en Allemagne aussi bien qu'en Italie. « Elle dédaigne ou néglige le paysage, dit M. Taine; la grande vie des choses inanimées ne trouvera ses peintres qu'en Flandre; c'est l'homme que le peintre italien prend pour sujet; les arbres, la campagne, les fabriques, ne sont pour lui que des accessoires[2]. »

Ce n'est pas que Pisanello, Piero della Francesca, Léonard et tant d'autres n'excellassent pas dans la pourtraiture des animaux, qu'ils ne fussent pas capables de se mesurer avec les meilleurs animaliers des siècles suivants; ce n'est pas que les paysages des Vénitiens et des Ombriens n'eussent pas toute la transparence et tout le charme souhaitables. Et si nous nous attachons à la peinture de fleurs ou à la nature morte, que de modèles incomparables, comme caractéristique et comme rendu, chez Mantegna ou chez Crivelli! Mais à cette époque il fallait que l'élément humain intervînt partout, donnant une signification et une raison d'être à chaque œuvre d'art. Autour du roi de la création se groupaient les auxiliaires qui donnent du prix à l'existence, les productions variées de la nature, les inventions de l'industrie. Quant à peindre un site pour lui-même, faire à un quadrupède l'honneur de le pourtraire au même titre que l'homme, se confiner dans des tableaux de cabinet, propres uniquement à proclamer l'habileté technique de l'auteur, non à éveiller une idée morale, voilà certes une idée qui ne serait jamais venue à des maîtres si profondément pénétrés de la grandeur de leur mission. Le premier qui peignit une nature morte fut, on l'a vu (page 336), un Vénitien à moitié germanisé, Jacopo de' Barbarj; le premier paysage prit naissance plus tard encore. Certes les Claude, les Ruysdael, les Cuyp, les Hobbéma, les Rembrandt, ont dans la suite porté cet art à sa perfection. Mais, pour s'être rattachés à un sujet, idylle ou drame,

1. Voy. p. 334.
2. *Philosophie de l'Art en Italie*, p. 8.

les paysages des Primitifs en ont-ils moins d'exactitude, moins de poésie?

Esprits ouverts, les Primitifs s'attaquaient d'ailleurs à tout ce qui se laissait peindre. Aux paysages ils joignirent les « fabriques ». Ces villes et ces constructions idéales abondent dans les compositions, notamment de Mantegna, de Benozzo Gozzoli, de Ghirlandajo, de Botticelli et de Filippino Lippi, dans les tableaux à scènes légendaires de la Pinacothèque de Pérouse, dans la *Remise des clefs* du Pérugin, à la chapelle Sixtine. Chez Mantegna, les villes couronnent d'ordinaire les flancs d'une montagne; chez Benozzo Gozzoli, elles s'étendent en plaine. Dans la série, si importante et si peu étudiée jusqu'ici, des marqueteries en bois, les « tarsie in legno », se développe également un monde d'édifices plus ou moins imaginaires.

Pendant toute cette période les peintres ne cessèrent de demander à l'architecture et à l'ornementation architectonique — en s'inspirant principalement de l'antiquité — le moyen de soutenir et d'enrichir leurs compositions. Rien en effet ne pouvait davantage relever celles-ci, leur donner plus de tenue. Prenons au hasard parmi les productions des différentes Écoles : le Vénitien Crivelli, dans sa *Pietà*, à la Pinacothèque du Vatican, place devant les personnages une balustrade en marbre, ornée d'oves et de palmettes; sur cette balustrade, il installe, d'un côté un chandelier doré, au pied armé de griffes, de l'autre un vase servant aux parfums; tout autour, des têtes de chérubins dorés s'enlevant sur un fond bleu. Au milieu du tableau, et retombant sur la balustrade, une large bande de brocart rouge broché d'or, à grandes franges. Le même peintre, fidèle en cela à la tradition vénitienne, pousse la passion du luxe jusqu'à incruster de pierres précieuses la croix du Christ.

C'est qu'il est des artistes qui rêvent leurs héros pauvres et rudes, et qui placent l'idée religieuse, l'ascétisme, au-dessus des vaines pompes de ce monde. D'autres au contraire ne peuvent séparer de la dignité du maintien et de la noblesse des sentiments cette richesse que l'Église a toujours condamnée et toujours recherchée. A leurs yeux, ceux qui sont appelés à exercer le pouvoir dans l'autre monde doivent déjà en porter les insignes ici-bas; à leurs yeux, la Vierge est une reine qui doit se parer des plus beaux atours. Ou bien encore ils se plaisent à embellir la vie par tous les raffinements du luxe. Un des principaux résultats de la révolution opérée par Masaccio fut de substituer la noblesse des traits, la grande tournure, l'arrangement harmonieux de la draperie, à la pompe extérieure, à la richesse de l'ornementation.

Si les fonds dorés disparaissent, l'or continue à être d'un usage courant, non seulement dans les ornements, mais encore dans les lumières. Le pape Sixte IV fit un mérite à Cosimo Rosselli de l'avoir prodigué dans ses fresques de la chapelle Sixtine[1]. Pinturicchio même en abusa dans ses fresques de la

1. Vasari, t. III, p. 188-189.

« Libreria » du dôme de Sienne, peintes au début du seizième siècle. « Il y a des personnes, déclare à ce sujet L.-B. Alberti, qui emploient l'or immodérément dans les tableaux, pensant que ce métal apporte au sujet une certaine noblesse[1]. »

On essayait de donner plus de richesse au moyen de couleurs particulièrement précieuses : Vasari raconte que les fresques de Pisanello, à Saint-Jean-de-Latran, se distinguaient par la profusion d'un « azzuro oltramarino », d'un bleu d'outremer, que le pape Martin V lui avait donné. En général, les contrats réglaient l'emploi de ces substances, dont la consommation formait une cause permanente de difficultés entre les Mécènes et les peintres.

A la dorure, certains peintres, tels que Crivelli, ajoutent des ornements en relief, en stuc, principalement destinés à donner plus d'importance aux accessoires, aux clefs que tient saint Pierre, aux joyaux qui garnissent la couronne de la Vierge. Cet usage, de tout point contraire au principe de la peinture, qui ne doit demander ses ressources qu'à la seule ornementation plane, est évidemment une réminiscence du moyen âge : les trecentistes se plaisaient en effet à détacher, au moyen de saillies qui formaient de véritables bas-reliefs, les nimbes de leurs saints[2].

Cette recherche de l'éclat, comme d'ailleurs aussi la recherche de costumes d'une coupe particulièrement piquante, remonte, je crois pouvoir l'affirmer, à la fin du quatorzième siècle : certains épigones de l'École de Giotto avaient tenté à ce moment un dernier effort, en essayant de frapper la foule soit par l'abus du vermillon, du bleu d'outremer, de l'or rembruni et autres raffinements empruntés à la miniature, soit par le luxe d'accoutrements exotiques. Où placer le berceau de cette réforme ? A Florence, avec Lorenzo Monaco, à Sienne, dans l'Ombrie, dans la haute Italie, chez les peintres ou chez les miniaturistes, chez le Starnina ou Antonio Veneziano (voy. page 590) ? Sans me prononcer, je constaterai qu'au début de la Renaissance un Ombrien et un Lombard, Gentile da Fabriano et Vittore Pisanello, sacrifièrent simultanément à ces tendances, en y mêlant je ne sais quel amour mystique pour le monde végétal; un peu plus tard Fra Angelico en fit le fonds même de sa peinture[3].

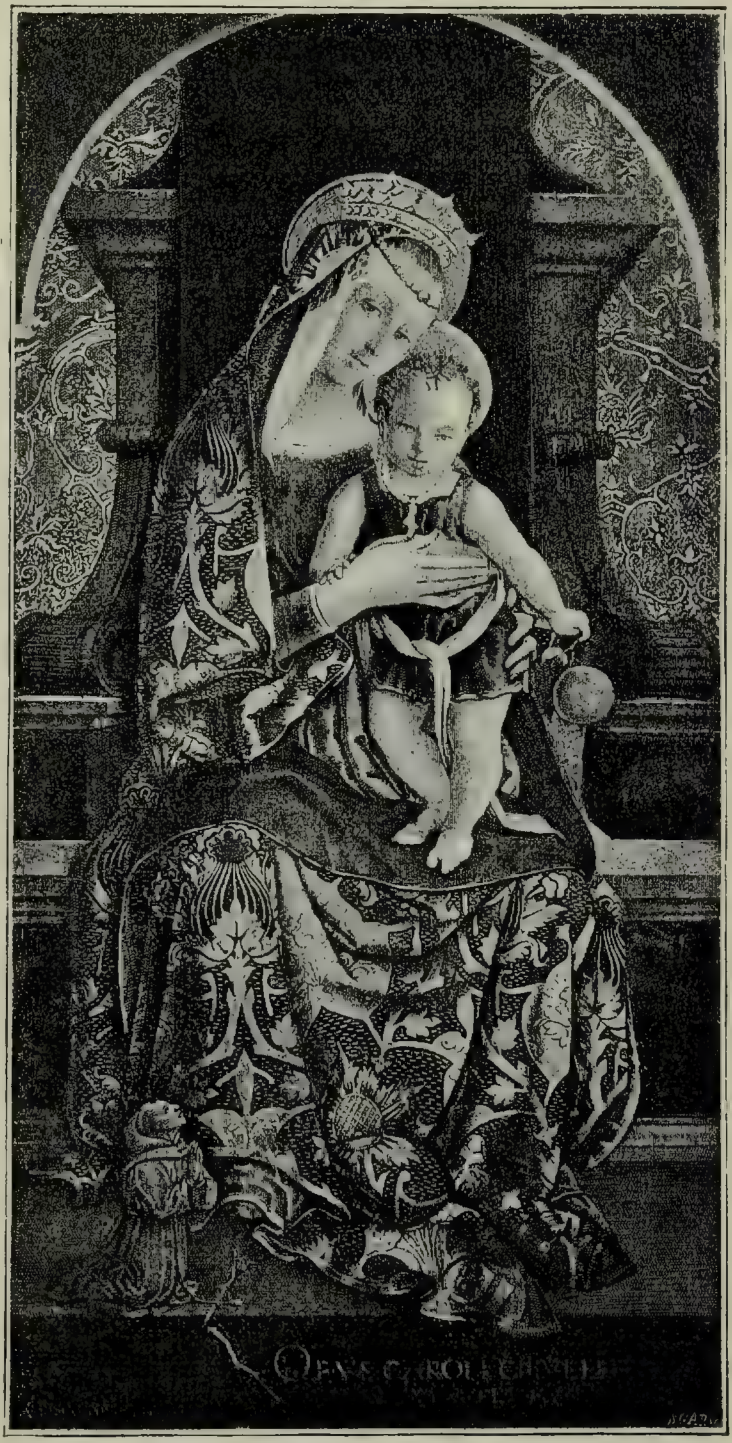
Le coloris des Primitifs est donc d'ordinaire, non seulement harmonieux et chaud, mais encore vibrant. Ils aiment les belles couleurs voyantes, les étoffes qui brillent au soleil. Seuls quelques raffinés, tels qu'Uccello et Piero della Francesca, se plaisent dans des gammes plus ternes, en attendant que les progrès du clair-obscur leur permettent de se contenter de bistre ou de bitume,

1. *De la Peinture*, trad. Popelin, p. 170.

2. Voy. le *Traité de la Peinture* de Cennini.

3. Au Louvre, une *Crucifixion*, due à quelque « Giottesque » (exposée dans le cabinet du Conservateur de la peinture), nous montre quelques-uns des éléments que devaient mettre en œuvre Gentile da Fabriano d'un côté, Pisanello de l'autre : des costumes variés et bizarres, puis des chevaux représentés de dos avec une recherche extraordinaire de l'effet, etc.

tours de force trop appréciés, à mon avis, de notre époque. Ce qui constitue en effet la grande supériorité des peintures du quinzième siècle, c'est leur clarté, leur limpidité et leur loyauté. Point de subterfuges, point d'escamotage. Si leurs auteurs ne savent pas encore distribuer leurs masses avec la même habileté que leurs successeurs du siècle suivant, les noyer dans des effets de clair-obscur, en revanche quelle solidité dans leurs tableaux! On pourrait y découper n'importe quel accessoire, détacher un vase, un tapis, une étoffe brochée, un poignard : il garderait toute l'apparence de la réalité. Plus tard au contraire ces objets n'existeront que par juxtaposition; ôtez-les du tableau, vous n'aurez plus rien, ou bien regardez-les de près, vous n'apercevrez plus que quelques coups de pinceau, sans forme déterminée.



Madone de Carlo Crivelli. (Musée du Latran à Rome.)

La simplicité des cadres contraste avec la richesse du coloris. Dans l'encadrement des retables, aussi bien que dans le plan des églises ou des palais, on s'attache aux formes les plus élémentaires, le carré, et plus fréquemment encore le rectangle. Les cadres compliqués à pignons et à pinacles, coupant la composition en une infinité de morceaux, ont fait leur temps. Les volets mêmes disparaissent de plus en plus : le grand triptyque de Mantegna, dans l'église Saint-Zénon à Vérone, peut déjà passer pour une exception. Par contre, sous les tableaux d'ordinaire plus larges que hauts, la « predella » continue à se développer; semblable au

commentaire placé au bas d'un texte, elle a pour mission de compléter le sujet principal par des épisodes. Parfois une lunette, qui a pris la place du pignon gothique, couronne le tout.

Cette observation ne s'applique pas aux bordures peintes, qui affectèrent souvent une extrême magnificence (fresques de Fra Filippo Lippi, au dôme de Prato, de Ghirlandajo et de Filippino Lippi, de Pinturicchio, de Borgognone). Au Campo Santo de Pise et à l'« Opera del duomo » dans la même ville, les bordures se composent de rinceaux et de génies tenant des médaillons du milieu desquels surgissent des figures à mi-corps.

Des conquêtes multiples faites par la peinture du quinzième siècle, aucune n'a eu l'importance de la perspective. Cette science permit, en disposant les figures sur plusieurs plans, de créer l'ordonnance, qui se développa surtout au seizième siècle par les efforts de Raphaël; elle donna en outre naissance au paysage, à peine entrevu par Giotto et son École (voy. page 287). Les quattrocentistes montrèrent un tel engouement pour la merveilleuse invention de Brunellesco (voy. page 292), qu'ils créèrent la profession spéciale de « prospettivista » (perspecteur), qui n'a cessé depuis lors de compter de nombreuses recrues. Jusqu'en plein seizième siècle, les motifs de perspective fournirent la matière des incrustations en bois de couleur, que cultivaient tant d'artistes distingués. Mantegna, nous l'avons dit, abusa parfois de cette science, qu'il enrichit d'une découverte capitale, l'art de faire plafonner les figures.

Il s'en fallait que la science de l'ordonnance fût aussi avancée. Malgré tant d'efforts et tant de progrès, il subsistait chez les Primitifs un fonds considérable de naïveté, pour ne pas dire d'ignorance. Prenons, au Musée des Offices, un tableau de Fra Angelico (n° 1294) : les personnages y sont plus grands que les maisons; ces maisons mêmes laissent passer par une fenêtre du premier étage une tête dont le possesseur, s'il était seulement assis, percerait de ses genoux le plafond et dont les pieds, s'il était debout, toucheraient presque le sol du rez-de-chaussée; le Fra était plus familiarisé avec les mystères divins, il connaissait mieux le paradis que cette vallée de misères.

Ces fautes de proportion proviennent de l'antiquité, sur laquelle il est juste, une fois par exception, de faire peser quelque responsabilité; dans les peintures pompéiennes, par exemple, on remarque des figures les unes dix fois plus petites que les autres; de même dans certains sarcophages, tel que celui de sainte Agnès, près de Rome, où le sculpteur a employé trois dimensions différentes. Et cependant c'est le sentiment pittoresque, par opposition au sentiment sculptural, qui a donné naissance à ces amoncellements.

Les critiques que nous avons adressées à la sculpture du quinzième siècle s'appliquent en majeure partie à la peinture contemporaine. Les Primitifs ne savent qu'imparfaitement représenter le nu[1]. J'ignore ce que pouvait être la

1. Voy. p. 291.

Charité peinte, sans vêtement aucun, par Andrea del Castagno sur la porte du palais du Vicaire de la « Scarperia » : elle a disparu depuis longtemps. Mais assez d'autres ouvrages contemporains nous répondent : s'agit-il d'effets anatomiques, pour lesquels l'observation de la réalité suffit : oh ! les tours de force ne manquent pas. Prenons les académies de Jacopo Bellini dans le recueil récemment acquis par le Louvre : nous y voyons (fol. 43 verso) un homme nu (à l'exception des pieds que recouvrent des brodequins), appuyé sur une balustrade, dans l'attitude d'un modèle posant dans un atelier. L'artiste y semble complètement familiarisé avec les proportions, et, dans une certaine mesure aussi, avec le jeu des muscles; la précision des détails n'exclut d'ailleurs pas l'élégance de l'ensemble. Il y a plus de puissance dans le dessin, à la fois admirable et horrible, représentant un cadavre en décomposition (fol. 13). Cette page magistrale est digne de prendre place à côté d'un des chefs-d'œuvre de Holbein, le *Christ mort*, du musée de Bâle. De même Piero della Francesca, dans la *Mort d'Adam*, dont un fragment a été reproduit ci-dessus (page 233), sait décomposer avec une netteté parfaite les différentes parties de la figure humaine et mettre en jeu le système musculaire. Mais demandez-leur de s'élever d'un degré et de peindre, non plus seulement une figure vraie, mais une figure belle. Quelle épreuve pour eux ! Dans ce même cycle d'Arezzo, Piero della Francesca, en voulant peindre un *Cupidon* nu, les yeux bandés, lançant un javelot, n'a réussi qu'à créer une figure timide, embarrassée, au modelé essentiellement rond et sommaire. Ici comme pour tant d'autres parties de la peinture, l'affranchissement définitif viendra de Mantegna.

La Madone avec l'Enfant reste, comme par le passé, le tableau de dévotion par excellence : autant dire le pivot même de la peinture sur panneau. Mais le cadre s'élargit : autour de la mère et du fils prennent place, qu'ils aient vécu ou non aux temps apostoliques, les saints auxquels les donateurs ont une vénération particulière; debout aux côtés du couple divin, ils viennent former une réunion idéale, une *Santa conversazione*, comme disent les Italiens, scènes calmes de leur nature, admettant un fond de paysage, et convenant à merveille au tempérament des Primitifs : de là leur succès à Venise aussi bien qu'à Florence, chez les Bolonais aussi bien que chez les Lombards. Parfois la Vierge est remplacée par un saint, comme dans les beaux tableaux du Borgognone, à la Chartreuse de Pavie.

La préparation d'un tableau passait d'ordinaire par les mêmes étapes qu'aujourd'hui : elle avait pour préliminaires des esquisses destinées à fixer la physionomie et les attitudes des différents personnages, puis le carton, dont on transportait les contours sur le panneau ou la toile, à l'aide d'un poncis.

Lorsqu'il s'agissait de compositions considérables, on les mettait au carreau. Ce procédé est décrit comme suit par Alberti : « Je tends sur un cadre un voile de

fil très fin et tissé très lâche, de n'importe quelle couleur, divisé en carrés égaux parallèles au cadre par des fils plus gros; je l'interpose entre mon œil et ce que je veux représenter, de façon à ce que la pyramide visuelle pénètre au travers du voile par l'écartement des fils.... Le premier avantage sera de pouvoir établir à des places certaines, sur le tableau qu'on exécute, la position des contours et les limites des superficies. En effet, considérant que le front tient en tel carré, le nez dans celui en dessous, les joues dans les plus voisins, le menton dans le plus bas et ainsi de suite pour toutes les parties, chacune à sa place, tu peux colloquer de nouveau ces parties sur le tableau ou sur la paroi, dans les divisions parallèles préalablement établies[1]. »

Parmi les procédés de dessin employés de son temps, Cennino Cennini mentionne le charbon (« carbone »), la mine de plomb (« stile di piombo »), la mine d'argent (« stile di argento »), la plume (« penna »), la pierre de Piémont ou pierre d'Italie (« una pietra la quale è di natura di carbon da disegnare »), l'aquarelle, ces divers procédés s'appliquant tour à tour au parchemin, ou à toutes sortes de papiers préparés.

Si nous examinons les dessins eux-mêmes, nous relevons successivement es procédés suivants : mine d'argent, plume, gouache, gouache avec des tons bleus, bruns, noirs et blancs sur papier verdâtre (dessin de Taddeo Gaddi, au Louvre); plume, lavé de bistre; dessin lavé et rehaussé de blanc (Fra Angelico); mine d'argent avec des rehauts blancs (Fra Filippo Lippi); plume lavé de bistre (Mantegna); pierre noire avec des rehauts blancs (Lorenzo di Credi); pierre noire, crayon noir et blanc, crayon rouge, noir et blanc (Signorelli). Quant à la sanguine, elle ne fait son apparition que vers la fin du quinzième ou le commencement du seizième siècle: pour les Primitifs, le procédé eût paru trop expéditif encore.

Les fac-similés qui accompagnent ce volume prouvent avec quelle virtuosité certains maîtres savaient traiter leurs dessins : dans les études d'animaux de Pisanello, dans les têtes d'adolescents et de vieillards de Lorenzo di Credi, dans les études de têtes ou de draperies de G. Peselli ou de Pesellino et de D. Ghirlandajo, la sobriété des moyens n'a d'égale que la sûreté de la facture et la vivacité de l'expression. Les Vénitiens apportent, cela va sans dire, plus de moelleux dans leur facture : Giovanni Bellini cependant n'a rien à envier aux Florentins pour la précision des formes.

Il ne manquait pas de maîtres qui cultivaient dès lors le dessin pour lui-même, comme un genre distinct, et non plus seulement comme un moyen de préparer une peinture. Dans ses études de têtes, Lorenzo di Credi n'a certainement pas eu d'autre ambition que de produire un dessin aussi parfait que possible : il nous y offre une œuvre définitive, et non une esquisse, non un acheminement.

1. *De la Statue et de la Peinture*, trad. Claudius Popelin, p. 140-141.



Étude pour un Apôtre. Fac-similé d'un dessin de Jean Bellin. (Musée des Offices.)

Les quattrocentistes ont connu toutes les formes de la peinture : la fresque, la peinture « a tempera » (à la colle et à l'œuf), le graffite; puis, à partir du milieu du siècle, la peinture à l'huile proprement dite, avec le vernis siccatif. Ils veillaient avec un soin extrême à la préparation des couleurs, qu'ils faisaient broyer (« macinare ») sous leurs yeux par leurs apprentis, au lieu de les acheter en tubes, comme l'on fait aujourd'hui.

Les peintures en camaïeu (les Italiens disent « chiaro oscuro », clair-obscur), c'est-à-dire les peintures dans lesquelles une couleur unique, tour à tour claire ou foncée, produit par ses dégradations le dessin et le modelé, séduisirent quelques artistes, entre autres Paolo Uccello, qui se servit de préférence de terre verte, par exemple dans ses fameuses fresques du cloître vert de Sainte-Marie Nouvelle. Mantegna affectionnait une gamme qui, sans être absolument monochrome, était comme assourdie. On compte également quelques grisailles.

Cependant la peinture noble, la peinture virile (on se rappelle le mot flétrissant de Michel-Ange pour la peinture à l'huile), la peinture par excellence, c'est la fresque monumentale, procédé qui exige à la fois de la netteté et de la décision. Point d'artiste supérieur qui n'y ait laissé son œuvre maîtresse, depuis Masaccio jusqu'à Signorelli; point de cycle fameux, depuis la chapelle des Brancacci au Carmine et la chapelle Sixtine jusqu'au Campo Santo de Pise, jusqu'au chœur de Sainte-Marie Nouvelle, qui ne lui doive sa réputation.

La peinture « a tempera » et la peinture à l'huile étaient d'ordinaire réservées aux retables et aux tableaux de chevalet et s'appliquaient, sauf de rares exceptions, sur des panneaux recouverts d'une couche de plâtre. Je n'essayerai pas ici de retracer l'histoire, encore fort obscure, des débuts de la peinture à l'huile. Il suffira de rappeler que, les Flamands et les quelques Italiens qui les imitèrent, à commencer par Antonello de Messine, portèrent ce procédé à sa perfection. Leurs tableaux sont frais et brillants comme s'ils venaient de quitter le chevalet.

L'encaustique ou peinture à la cire semble avoir été également connue des artistes du quinzième siècle. Dès le siècle précédent, Buffalmacco, au Campo Santo de Pise, appliquait ses peintures sur une couche de cire de l'épaisseur d'environ une demi-ligne et fixait, selon toutes les apparences, cette cire avec une huile volatile sur un léger enduit composé d'une substance tenace soluble dans l'eau et colorée en jaune. L'or des peintures de Benozzo Gozzoli, au même Campo Santo, séparé des fonds par immersion dans l'eau bouillante distillée, laisse apparaître des pellicules de cire à la surface. Mme Merrifield[1] cite, comme passant pour être peint à la cire, un *Martyre de saint Simon le Jeune*, par Andrea Mantegna (ancienne collection Vallardi à Milan). « La peinture, dit-elle, est parfaite, les couleurs claires et la touche aiguë; les ombres sont très épaisses,

1. *Original Treatises on the Art of Painting*, t. I, p. XCVI et suiv. Londres, 1849. Voy. surtout Cros et Henry, *l'Encaustique et les autres procédés de Peinture chez les anciens*, p. 60. Paris, Rouam, 1884.

mais la peinture présente des raies comme si elle avait été touchée par quelque chose qui ait troublé la surface. On dit pourtant que jamais elle n'a été réparée et que l'authenticité est indubitable »

Les Primitifs pouvaient se flatter d'exceller à la fois dans des tableaux de chevalet, dont le fini n'a rien à envier à une miniature, et dans de grandes fresques monumentales, de nous avoir légué, à côté de vastes cycles tels que ceux du Carmine et de Santa Maria Novella à Florence, du Campo Santo à Pise, du palais de Schifanoja à Ferrare, de l'église des Eremitani à Padoue, des merveilles qui demandent à être étudiées à la loupe, — la *Crucifixion* de Mantegna, au Musée des Offices, — d'avoir su faire grand et large comme les Florentins, moelleux comme les Milanais, serré comme les Padouans, vibrant comme les Vénitiens.

L'autorité et la vigueur de l'Ecole florentine de sculpture avaient imposé un style à peu près uniforme à toutes les parties de la Péninsule. En peinture, nulle dictature de ce genre : le nombre des Écoles égale, ou peu s'en faut, celui des provinces : les Toscans, les Ombriens, les Ferrarais, les Vénitiens, les Padouans, les Lombards, entrent tour à tour en scène, révélant chacun des qualités distinctes. Ce n'est pas que les progrès réalisés par les Toscans ne s'imposent pas aux provinces voisines; mais du moins celles-ci les mélangent à une telle quantité d'éléments indigènes, que leur autonomie n'en est pas compromise.



Oiseau et gerbe de blé (fragment).
Portes de Ghiberti.



Le Triomphe d'une Nymphe. D'après une gravure du *Songe de Polyphile* (1499).

CHAPITRE II

L'ÉCOLE FLORENTINE. — LES NOVATEURS. — MASOLINO ET MASACCIO. — PAOLO UCCELLO ET ANDREA DEL CASTAGNO. — PIERO DELLA FRANCESCA. — L'ÉCOLE LOMBARDE. — PISANELLO. — LE SQUARCIONE ET JACOPO BELLINI.

Habitués à imposer leurs lois pour la sculpture, les Florentins se virent plus d'une fois réduits pour la peinture à subir celles de leurs rivaux : je gagerais que, lorsqu'un Gentile da Fabriano ou un Mantegna paraissait dans leur ville, les plus présomptueux s'inclinaient jusqu'à terre. Rien d'intéressant comme ces pénétrations réciproques, cet échange incessant où le même artiste figurait tour à tour comme débiteur et comme créancier.

Au début du quinzième siècle, l'idéalisme ne compte plus que peu de fidèles à Florence, et il faut nous en féliciter; car sans les efforts des réalistes la peinture italienne eût-elle fait de si rapides progrès! Voici d'abord le camp des perspectivistes : Brunellesco et Masaccio, qui s'exercent à représenter les édifices les plus compliqués; Paolo Uccello, dont le nom dit tout; Andrea del Castagno, qui dans sa *Présentation de la Vierge au Temple*, à Santa Maria Nuova, figure un temple octogonal d'une perspective achevée, avec des effets d'ombre des plus remarquables.

Masolino, Masaccio et Andrea del Castagno n'appréciaient pas moins quelque bel effet de raccourci. Gentile da Fabriano lui-même se laissa séduire par ces préoccupations lors de son séjour à Florence : dans la *Présentation au Temple* conservée au Louvre, il a pris à tâche de figurer un mendiant dans l'attitude la moins commode. Il vient de loin, le brave peintre ombrien ; il a beaucoup à oublier et plus encore à apprendre ; n'importe, il faut lui savoir gré de son effort.

Quelle effervescence ! tous les moyens paraissent bons aux novateurs ; c'est à qui inventera un geste, un effet de perspective, ou de coloris ou de lumière nouveau, et de tant de progrès aucun ne sera perdu dans ce milieu surchauffé ; chaque conquête faite sur l'inconnu, chaque secret dérobé à la nature, autant d'échelons pour monter plus haut. D'autres s'essayent aux trompe-l'œil : on admirait dans un tableau de Baldovinetti une chaumière peinte avec tant de soin que l'on pouvait compter jusqu'aux moindres brins de paille. Les traits de mœurs pris sur le vif, les épisodes comiques, les détails piquants n'obtiennent pas moins de succès. A Castiglione, Masolino s'évertue à peindre avec la plus grande fidélité les attitudes et les gestes des nouveaux baptisés qui sortent de l'eau et remettent leurs vêtements en grelottant. Andrea del Castagno, dans sa *Présentation de la Vierge au Temple*, nous montre un mendiant qui, armé d'un pot, donne un coup sur la tête de son camarade.

Un autre signe des temps, c'est l'abus des portraits dans les compositions religieuses. Inaugurée avec discrétion par Masaccio, qui, au Carmine, plaça sa propre effigie parmi les apôtres, cette innovation ne tarda pas à atteindre jusqu'aux dernières limites de l'invraisemblance dans les peintures d'Andrea del Castagno (qui se peignit sous les traits de Judas Iscariote), de Domenico Veneziano, de Pesello, de Baldovinetti. Et que sera-ce quand les Benozzo Gozzoli, les Chirlandajo, les Filippino Lippi entreront en scène ! Domenico Veneziano et Gozzoli pousseront l'irrévérence jusqu'à introduire un nain parmi les acteurs de l'histoire sainte, ouvrant ainsi un champ que leurs successeurs exploiteront avec délices, depuis les Carpaccio et les Véronèse jusqu'aux Velazquez et aux Ribera.

Les animaliers forment un groupe à part : Paolo Uccello et Pesello (« gran maestro di animali », d'après Filarete) entretiennent, pour les employer comme modèles, de véritables ménageries. Baldovinetti peint un mulet dont Vasari admire le pelage. Les septentrionaux ne demeureront pas en reste : Pisanello excelle à rendre la gent volatile aussi bien que les quadrupèdes, les animaux sauvages aussi bien que les animaux domestiques ; Jacopo Bellini — pour ne point dépasser le cercle des ouvriers de la première heure — s'attaque avec la même virtuosité au cheval et au lion.

Au fur et à mesure que les idéalistes disparaissent, les peintres de caractère se multiplient, j'entends ceux qui cherchent à se distinguer de la foule par quelque parti pris, ceux qui accentuent les qualités viriles, l'énergie, la fierté, parfois la férocité, les mines tour à tour ascétiques ou patibulaires, des bras

musculeux, des barbes ébouriffées, dignes émules du Donatello qui a créé les *Prophètes*. Notons que ceux qui s'attachent à l'expression de la douceur passent pour manquer de tempérament. Nous retrouvons ici une tendance commune à toute l'École florentine du quinzième siècle : subordonner à la solution de problèmes purement techniques l'interprétation normale d'un sujet. Pour l'un, toute la peinture ne consiste que dans la perspective; un autre ne se préoccupe que de faire montre de ses connaissances anatomiques; puis vient la recherche du caractère poussée jusqu'à la caricature. Mais combien peu, dans ce mouvement, scientifique pour le moins autant qu'artistique, songeront à provoquer le recueillement, la piété, à exalter de hautes et saintes passions, en un mot à donner aux représentations religieuses ou patriotiques le style qui leur convient!

Les Florentins s'efforcent de prouver qu'on peut se montrer coloriste sans abuser des tons éclatants : toute une École s'applique à battre en brèche le système de coloration des Ombriens, notamment de Gentile da Fabriano, et d'une manière plus générale le système de coloration des miniaturistes, en rompant les tons et en les assouplissant (voy. page 596).

Pour le début du quinzième siècle comme pour celui du treizième, pour l'ère de Donatello comme pour celle de Niccolò et de Giovanni Pisano, la peinture est en retard sur la sculpture. Après avoir assisté avec cette dernière à tous les triomphes de l'âge nouveau, triomphes tellement éclatants que seul un Michel-Ange pourra les éclipser, il nous faut, en abordant l'histoire de la peinture contemporaine, singulièrement rabattre de nos exigences. Les premiers symptômes de rénovation ne s'y font sentir que vingt ans après les débuts de Donatello, de Brunellesco et de Ghiberti, et, Masaccio mort, la peinture retombe de nouveau pour ne parvenir à son affranchissement définitif qu'à la fin du quinzième siècle. C'est que le secours de l'antique, qui favorisa si puissamment les efforts des architectes et des sculpteurs, faisait à peu près complètement défaut aux peintres, et que ceux-ci durent se borner longtemps à emprunter à l'antiquité des accessoires, tels que les ornements [1].

L'honneur d'avoir le premier rompu avec la tradition pour regarder en face la nature, l'honneur d'avoir porté ses impressions personnelles à un tel degré d'élévation qu'elles sont devenues le patrimoine commun de tout son siècle, l'honneur enfin d'avoir créé de toutes pièces un style nouveau, revient à l'illustre et infortuné Masaccio. Quel effort cet esprit ingénieux et profond n'a-t-il pas dû déployer pour faire ainsi abstraction des habitudes qui lui avaient été inculquées par l'éducation, pour passer par-dessus l'échafaudage des subtilités d'école, pour puiser directement aux sources, sans se laisser troubler par n'importe quelle réminiscence [2]!

1. Voy. ci-dessus, p. 264.

2. Bibl. : Vasari, édit. Milanesi. — Crowe et Cavalcaselle. — *Le Cicerone.* — H. Layard, *The Brancacci chapel.* Londres, Arundel Society, 1868. — A. de Zahn : *Jahrbücher für Kunstwis-*

Masaccio (augmentatif de Tommaso) naquit le 21 décembre 1401, à Castello San Giovanni di Valdarno, où l'on montre aujourd'hui encore sa maison paternelle[1]. Il était, comme Brunellesco, fils d'un notaire, mais d'un notaire qui n'avait pas eu le temps de faire fortune, car il était mort fort jeune; dès 1427, en effet, la mère de Masaccio était veuve d'un second mari. Un frère, plus jeune que Masaccio, Giovanni, se voua comme lui à l'étude de la peinture. Vasari, au témoignage duquel les documents découverts dans les dernières années sont venus donner sur bien des points une éclatante confirmation, nous trace un portrait des plus bizarres du jeune Masaccio : « Il était, dit-il, distrait, capricieux, comme celui qui, ayant fixé tout son esprit et toute sa volonté sur les choses de l'art, se soucie médiocrement de lui-même et moins encore des autres. Et parce qu'il ne pouvait jamais se résoudre à penser aux affaires de ce monde, et même pas aux soins de son habillement, et qu'il négligeait d'autre part de réclamer de l'argent à ses débiteurs, si ce n'est quand il se trouvait dans le plus grand besoin, pour ces motifs, au lieu de Tommaso, qui était son vrai prénom, tous l'appelèrent Masaccio[2], — non qu'il fût vicieux, c'était la bonté en personne, — mais à cause de sa bizarrerie qui ne l'empêchait pas de se montrer affectueux vis-à-vis d'autrui, prêt à rendre service et à faire plaisir plus qu'on ne saurait dire. »

Pour la postérité, ce sobriquet de Masaccio rappelle un mélange de gloire et d'infortune, les luttes d'un artiste de génie qui eut à compter avec la pauvreté la plus amère, une fin prématurée et déplorable. Nous ne pouvons nous défendre d'une douloureuse émotion au souvenir de cet adolescent né pour les plus hautes destinées et qui, mort à l'âge de vingt-sept ans seulement, a laissé un nom impérissable.

Vasari parle de l'amitié qui unissait Masaccio à Donatello et à Brunellesco. Nul doute que le jeune peintre n'ait été initié par Donatello aux lois des proportions et de la physionomie, et par Brunellesco, à qui il faut ajouter Ghiberti, aux lois de la perspective.

Mais à côté des leçons données au jeune peintre par ces hommes de génie, il faut signaler l'influence plus spéciale d'un habile peintre toscan, Masolino da Panicale; nous devons une notice développée à celui qui fut le maître direct de Masaccio.

Né à Panicale di Valdesa, dans les environs de Florence, en 1383, ainsi

senschaft, 1869, p. 155-170. — Thausing : *Zeitschrift für bildende Kunst*, t. XI, p. 225-238. — Knudtzon, *Masaccio og den Florentinske Malerkonst paa hans tid*. Copenhague, 1875 (documents intéressants, mais quelle idée de les commenter dans une langue aussi peu accessible !). — Le vicomte Delaborde, *Des œuvres et de la manière de Masaccio*. Paris, 1876 (extr. de la *Gazette des Beaux-Arts*).

1. Marcantelli, *la Casa paterna di Tommaso detto Masaccio Guidi da San Giovanni*. San Giovanni, 1873.

2. La terminaison « accio » comporte en italien un sens défavorable.

dix-huit avant Masaccio, mort une dizaine d'années après lui, Masolino (diminutif de Tommaso, comme Masaccio en est l'augmentatif) put à la fois diriger les premières études de Masaccio, puis profiter à son tour des leçons de son élève. C'est ainsi que l'on voit Timoteo Viti, après avoir servi de précepteur à Raphaël, se glorifier de compter parmi ses disciples.

Élève du Starnina, Masolino se fixa à Florence, où il se fit recevoir en 1423 membre de la corporation des médecins et droguistes ou épiciers (« speziali »), dont les peintres faisaient partie; c'est entre cette époque et les années 1425-1426 qu'il travailla dans la chapelle du Carmine (église des Carmes), où les fresques de son élève ne devaient pas tarder à éclipser les siennes. A partir de ce moment il semble avoir quitté Florence sans esprit de retour. En 1427, nous le trouvons en Hongrie, au service du fameux aventurier florentin Filippo Scolari (Pippo Spano); entre 1428 et 1435, à Castiglione d'Olona, où il peignit les fresques du Baptistère et celles de la Collégiale. Il mourut vers 1440, âgé non pas de trente-sept ans, comme le rapporte Vasari, mais de cinquante-sept.



Portrait de Masolino.
(D'après la gravure publiée par Vasari.)

Le premier en date de ceux des ouvrages de Masolino qui nous sont conservés semble être la décoration d'une des chapelles de la basilique de Saint-Clément à Rome, dont on s'accorde aujourd'hui à lui faire honneur, malgré l'assertion de Vasari, qui la donne à Masaccio[1].

Ce cycle représente, au fond de la chapelle, la *Crucifixion;* sur le côté droit, quatre *Scènes de la vie d'un saint* (inconnu), sa naissance, son apparition au milieu d'une troupe de guerriers, les services rendus par lui dans une inondation, et enfin sa mort; sur le côté gauche, l'artiste a figuré sainte Catherine d'Alexandrie triomphant des philosophes, la même sainte repoussant une idole, puis convertissant la reine, la tentative de supplice au moyen de la roue, la décapitation de la reine et de la sainte.

Un sentiment plus vif de la réalité que chez les derniers adhérents de l'École de Giotto, moins de dureté dans les têtes et de raideur dans les mouvements, un coloris plus souple et plus harmonieux, tels sont les traits qui distinguent les fresques de Saint-Clément. Les figures séduisent par un air de candeur, l'action plaît par sa simplicité et son naturel; on n'admire pas moins l'art avec lequel l'artiste a ménagé les transitions d'un ton à l'autre.

A Florence, Masolino se signala par les fresques de la chapelle des Brancacci

1. Voy. les articles de M. de Reumont et de M. Lübke dans les *Jahrbücher für Kunstwissenschaft* de Zahn, 1870, p. 75-79, 280-286.

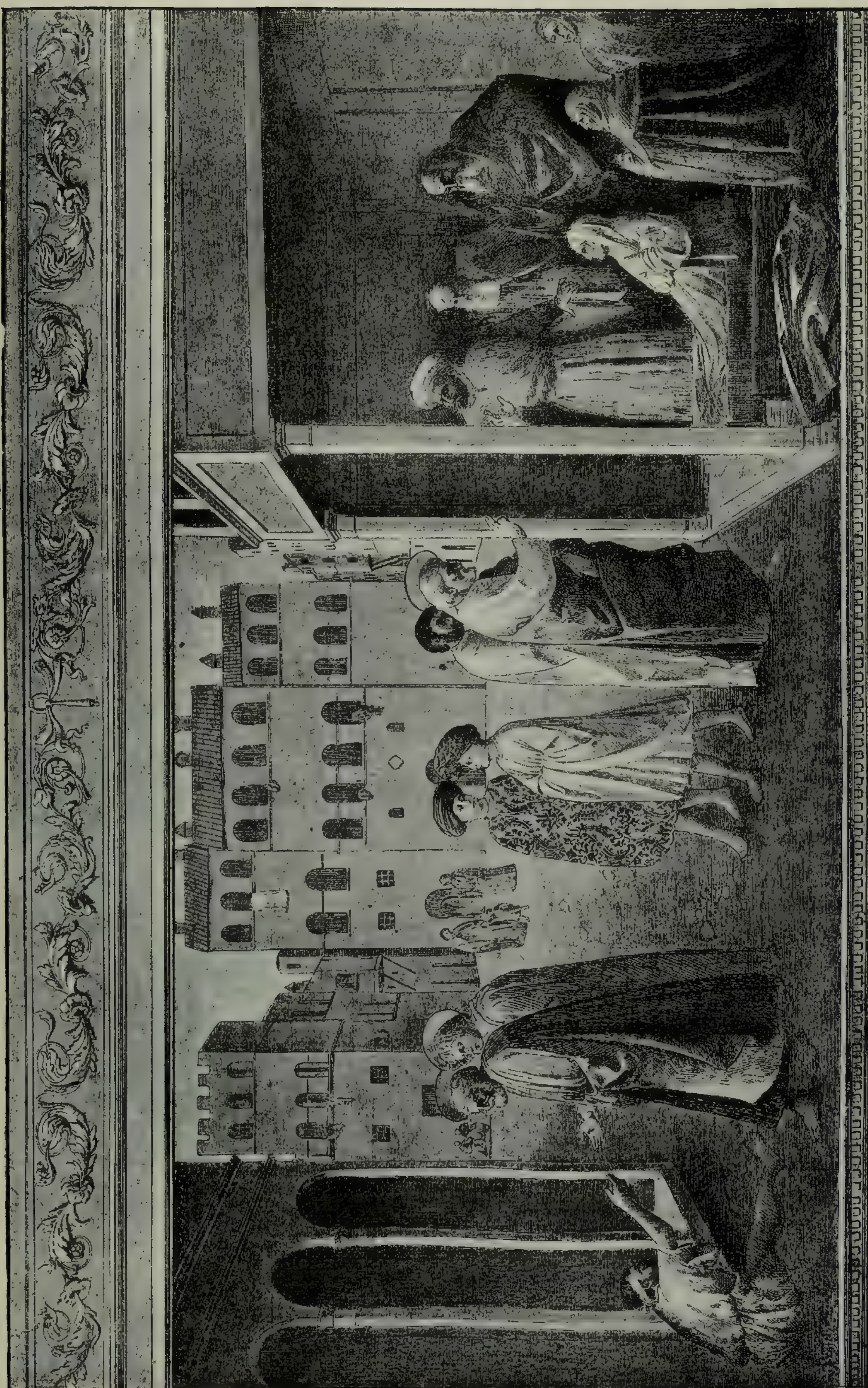
(consacrée en 1422; Masolino y travaillait notamment au mois de juillet 1425, ainsi que cela résulte d'un document découvert par M. Milanesi). Voici quelle est sa part dans ce cycle considérable, auquel prirent part plus tard Masaccio et Filippino Lippi : la *Tentation d'Adam et d'Ève*, la *Prédication de saint Pierre*, la *Guérison du Paralytique*, la *Résurrection de Tabitha*. La critique contemporaine



Deux Florentins du quinzième siècle, par Masolino.
(Fragment de la fresque ci-contre.)

en est revenue sur ce point aux assertions de Vasari, que MM. Cavalcaselle et Crowe avaient essayé de combattre, en attribuant ces diverses peintures à Masaccio. Trois lunettes renfermant la *Vocation de saint Pierre*, le *Reniement de saint Pierre* et la *Barque de saint Pierre* ont perdu leur décoration.

Ces compositions s'imposent à notre attention par les progrès de la perspective linéaire, par le naturel des attitudes et la vivacité des expressions, par l'ampleur de certaines figures, notamment de saint Pierre et de saint Jean. Les draperies, d'un style si noble, des apôtres forment un contraste pittoresque



La Guérison du Paralytique — La Résurrection de Tabitha — par Masolino.
(Chapelle des Brancacci, dans l'Église du Carmine a Florence.)

avec le costume des deux Florentins, qui s'avancent au second plan, vers le milieu de la place. Dans la *Prédication de saint Pierre*, le saint se distingue également par sa gravité et sa majesté. Nous avons donc là en germe plusieurs des qualités qui furent si brillamment développées par Masaccio. La recherche du style perce surtout dans les figures d'Adam et d'Ève debout près de l'arbre du bien et du mal; mais ces personnages ont quelque chose de guindé et de vide.

Cette recherche du style, Masolino, au fur et à mesure qu'il avançait en âge, la sacrifia de plus en plus à la vivacité des expressions, ainsi qu'à l'animation du récit.

Tel est le trait dominant des fresques de Castiglione d'Olona : les Évangélistes et les Pères de l'Église ne s'y distinguent que par leur pauvreté et leur maniérisme; le Père Éternel apparaissant à mi-corps dans une gloire d'anges a moins de souffle encore. Mais qu'il s'agisse d'une scène offrant un côté épisodique, vite Masolino prend sa revanche. L'*Histoire de saint Jean-Baptiste* abonde en traits vifs et piquants. Les têtes des acteurs masculins, des portraits évidemment, sont pleins de caractère, par exemple dans le *Festin d'Hérode* (gravé page 265); les têtes des femmes, Hérodiade ou Salomé, pleines de grâce. Ajoutez des gestes heureux et véritablement trouvés, par exemple dans le groupe des baptisés qui se rhabillent, l'homme qui passe ses chausses [1], puis celui qui grelotte de froid et qui, les jambes nues, s'enveloppe dans son manteau. Ajoutez enfin des costumes aussi variés et aussi pittoresques que ceux de Gentile da Fabriano et de Pisanello (qui ont peut-être exercé de l'influence sur le peintre florentin), d'énormes bonnets fourrés, des manteaux courts bordés de fourrures, des robes traînantes, des étoffes damassées, et vous reconnaîtrez le tempérament du Toscan, vif, spirituel, plus porté à l'observation qu'à la poésie, avec un grain de réalisme et de raillerie. Dans l'architecture, par contre, le goût antique domine complètement. Masolino s'y est approprié jusqu'aux génies soutenant des festons. Seul le paysage, composé de rochers dénudés, révèle l'attachement pour le style traditionnel, disons la paresse intellectuelle; celui qui sert de fond au *Baptême du Christ* n'a d'autre avantage sur les paysages de l'École de Giotto qu'un peu plus de profondeur et d'air.

Vasari a caractérisé en termes excellents les innovations introduites dans la peinture par Masolino : « Il commença, dit-il, à traiter avec plus de science le jeu des ombres et de la lumière, parce qu'il travaillait d'après des figures en relief; il excella dans les raccourcis.... Le premier aussi il donna à ses figures de femmes plus de douceur, et à ses figures d'adolescents des costumes plus élégants; il se montra aussi convenablement familiarisé avec la perspective. Il s'éleva surtout très haut dans la fresque; ses peintures sont fon-

1. On dirait que Michel-Ange s'est inspiré de ce motif dans son fameux carton de la *Guerre de Pise*.



LE BAPTÊME DU CHRIST, PAR MASOLINO. (BAPTISTÈRE DE CASTIGLIONE D'OLONA)

dues avec tant de grâce, que les clairs ont toute la morbidesse imaginable. »

On voit que les leçons d'un maître pareil n'étaient nullement à dédaigner.

Revenons à Masaccio. La fatalité qui a pesé sur la vie de ce grand artiste s'est également acharnée sur son œuvre. C'est à peine si, de tant de compositions existant encore au seizième siècle, il en reste trois ou quatre. Nous en sommes réduits à compléter l'analyse de ces débris par les traits que Vasari a signalés dans les peintures aujourd'hui perdues.

« Masaccio, dit Vasari, s'appliqua tout particulièrement à étudier la perspective et déploya une habileté admirable pour en résoudre les difficultés. Il l'a prouvé dans un petit tableau qui se trouve aujourd'hui dans la maison de Ridolfo Ghirlandajo et qui représente le *Christ guérissant un possédé :* les édifices y sont représentés en perspective de telle façon qu'on aperçoit à la fois l'intérieur et l'extérieur, car il les prit non de face, mais de côté, pour triompher de plus grandes difficultés. Il affectionna plus que les autres maîtres les raccourcis et les nus, peu usités avant lui. Son faire était très facile, ses draperies d'une extrême simplicité. » Ailleurs encore, à propos d'un *Saint Paul*, peint au Carmine, le biographe revient sur l'habileté de Masaccio dans les raccourcis : il insiste en outre sur ce fait que chez lui les figures sont véritablement posées d'aplomb, tandis que chez les peintres gothiques elles se tiennent sur la pointe des pieds.

Vasari parle d'un retable « a tempera » (à l'œuf et à la détrempe) peint pour la basilique Libérienne ou de Sainte-Marie Majeure à Rome. Masaccio représenta, dit-il, « sainte Marie de la Neige au milieu de quatre saints et en outre le pape Liberius (sous les traits du pape régnant Martin V), traçant, en suivant les contours de la neige tombée pendant la nuit, les fondations de la basilique Libérienne. » On a longtemps considéré cet ouvrage comme perdu; dans les dernières années seulement l'attention s'est portée sur deux tableaux conservés à Naples, au Musée Bourbon, et très certainement identiques à ceux de Sainte-Marie Majeure. On s'explique difficilement comment la mention que notre compatriote Rio a faite, il y a de longues années déjà, de ces deux tableaux, ait pu échapper aux historiens d'art[1]. Celui de ces tableaux qui a été photographié sous le nom de Gentile da Fabriano date certainement de la première manière de Masaccio. Le maître se trouve encore sous l'influence des trecentistes; ses figures respirent la distinction, presque la solennité, quoique le groupement révèle un sentiment de la vie et une science de l'ordonnance absolument supérieurs. La scène est charmante : au premier plan, le pape avec la houe; à ses côtés, rangés en deux cercles, attentifs, recueillis, les seigneurs et les dames en costume du quinzième siècle; à droite et à gauche, deux édifices en style Renaissance, au fond des montagnes, avec la pyramide de Cestius. La poésie mystique, la suavité des Siennois, s'allient au réalisme florentin. Parmi ceux des

1. *De l'Art chrétien*, nouv. édit., t. II, p. 15.

ouvrages de Masaccio qui sont parvenus jusqu'à nous, les tableaux de Naples sont très probablement les plus anciens.

Les fresques de l'église Saint-Clément ayant été enlevées à Masaccio par la critique moderne, un seul cycle important perpétue aujourd'hui son souvenir : les fresques de cette chapelle des Brancacci, au Carmine, où son maître Masolino a laissé, lui aussi, son chef-d'œuvre.

D'après l'opinion des juges les plus autorisés, la part de Masaccio dans les fresques du Carmine se réduit aux six compositions suivantes : I° *Adam et Ève chassés du Paradis;* — II° *Jésus ordonnant à saint Pierre de retirer de la gueule du poisson les drachmes nécessaires pour payer le tribut;* — III° *Saint Pierre et saint Jean guérissant les malades en les couvrant de leur ombre;* — IV° *Saint Pierre distribuant les aumônes;* — V° *Saint Pierre baptisant;* — VI° *La Résurrection du fils du roi* (en partie seulement).



Portrait de Masaccio
par lui-même. Fragment.
(Église du Carmine à Florence.)

Nous suivrons dans notre analyse l'ordre même des sujets.

Dans *Adam et Ève chassés du Paradis*[1] (gravé page 614), on apprécie l'étude harmonieuse de la nature, la souplesse de la main, la connaissance du clair-obscur; seuls les pieds sont difformes et véritablement monstrueux : ils prouvent que Masaccio connaissait imparfaitement et l'antique, et l'anatomie. A ce dernier point de vue, il se montre absolument inférieur aux Van Eyck, qui vers la même époque traitèrent avec une science consommée du nu les figures d'Adam et d'Ève dans leur grand retable de Gand. Si, d'autre part, nous comparons la fresque de Masaccio à la *Tentation* de Masolino, quelle différence, là encore, mais à l'avantage de Masaccio! Chez Masolino, nul parti pris dans les attitudes, nul sentiment dramatique; observateur spirituel, Masolino n'avait pas la grande âme de Masaccio : il eût cherché en vain le geste admirable d'Adam se voilant la face, d'Ève se tordant les bras. L'ange apparaissant dans les airs complète ce drame poignant; tenant de la droite le glaive, montrant de la gauche le chemin de l'exil, il donne à la scène sa signification suprême. Remarquons dans cette figure la hardiesse du raccourci : elle est à elle seule toute une révélation.

La plus complète des fresques du Carmine est celle qui représente le *Christ ordonnant à saint Pierre de payer le tribut.* La scène se passe dans un paysage imposant, aux lignes sévères. Au centre, le Christ, la droite étendue pour donner ses instructions à saint Pierre, la gauche occupée à retenir le manteau jeté

1. Il fallait que la réputation de cette scène fût bien grande, pour qu en plein seizième siècle Fr. Floris l'ait imitée dans son *Adam et Ève* du Belvédère de Vienne.

sur sa tunique. A droite, le centenier, en justaucorps et culottes collantes, à la mode du quinzième siècle; à gauche, saint Pierre étendant la main dans la même direction que son maître, pour montrer qu'il a compris son ordre. Autour du groupe principal, les apôtres silencieux, recueillis. Enfin à gauche, au second plan, saint Pierre retirant l'argent de la gueule du poisson, et à droite le même saint remettant le tribut au centenier (Masaccio, on le voit, n'a pas respecté la règle de l'unité d'action).



Adam et Ève chassés du Paradis.
Fresque de Masaccio.
(Église du Carmine à Florence.)

Nul maître n'a surpassé la simplicité grandiose de cette scène, cette ordonnance magistrale, ces figures si majestueuses et cependant si nettement individualisées. C'est le style héroïque inauguré par Giotto et par les Siennois, mais avec infiniment plus de souplesse et de sûreté dans la pose des figures, dans les draperies, dans l'agencement des groupes, avec infiniment plus d'harmonie, de suavité dans la coloration. Enfin, il est permis de parler d'ordonnance et de gamme! Masaccio nous apprend qu'avec les couleurs les moins brillantes on peut produire l'effet le plus saisissant.

Le dernier apôtre, à l'extrémité de droite, n'est autre que Masaccio lui-même, noblement drapé dans un manteau qui ressemble à la toge antique, — « forte tête aux cheveux abondants, épaules solides, torse vigoureux et taillé en apparence pour un long combat[1] », — avec un air de conviction et d'honnêteté qui séduit. Masaccio, nous sommes en droit de l'affirmer devant ce document, était bien l'homme de sa peinture[2].

Dans la *Résurrection du fils d'un roi*, la partie de droite seule a pour auteur Masaccio, celle de gauche a été achevée par Filippino Lippi. On admire saint Pierre assis sur un trône et priant, les mains jointes, les regards levés au ciel, tandis que trois moines agenouillés lui témoignent leur profonde vénération. Le reste de la peinture se compose d'une réunion de citoyens florentins, dans le costume à la fois si grave et si pittoresque du quinzième siècle, des toques alternant avec de grands manteaux tombant à terre. Debout, silencieux, ils

1. P. Mantz, *Les chefs-d'œuvre de la Peinture italienne*, p. 87.
2. Le prétendu portrait de Masaccio conservé dans la galerie des Offices — un jeune homme en costume du quinzième siècle vu de face — semble être l'œuvre de Filippino Lippi; il n'offre aucune ressemblance avec le portrait du Carmine.

regardent le jeune homme nu qui, un genou en terre, les mains levées vers ses sauveurs, leur exprime sa surprise et sa gratitude. « Rien de plus beau — c'est M. Taine qui parle ainsi — que ces grandes ordonnances de quarante personnages tous simplement drapés, tous sérieux et sévères, tous d'attitudes variées, tous rangés autour de l'enfant nu et de saint Paul qui le relève, entre deux massifs d'architecture et devant un mur orné, assemblée silencieuse et encadrée sur les deux flancs par deux groupes distincts, l'un de survenants, l'autre d'hommes agenouillés, qui se correspondent et par leur harmonie nuancée ajoutent un plus riche accord à cette ample harmonie[1]. »

La scène suivante, *Saint Pierre et saint Jean guérissant les malades en projetant sur eux leur ombre*, unit l'extrême simplicité à l'extrême grandeur. Comme Masaccio s'entend à sacrifier tout ce qui n'est pas essentiel! Aux yeux des Giottesques dégénérés, n'importe quel détail avait la même importance; aux yeux de Masaccio, la grande peinture monumentale exige le sacrifice des accessoires oiseux et la concentration de tous les efforts sur l'action principale. Simplifier, tel est le secret de ses succès. Malgré la gravité et la majesté des acteurs, et surtout de saint Pierre (« il marche, dit M. Taine, avec une force royale, comme un Romain habitué à conduire les peuples »), la scène a un caractère de réalité saisissant. Admirons en outre la gradation dramatique : l'homme debout, les mains jointes, le vieillard agenouillé, les bras croisés sur la poitrine, l'estropié prosterné sur le sol.



Saint Pierre.
Fresque de Masaccio (fragment).
(Église du Carmine à Florence.)

Dans la *Distribution des aumônes* (gravée page 617), le groupe des apôtres, rangé dans l'angle de droite — figures imposantes, presque impassibles, — forme un heureux contraste avec les femmes, et surtout avec celle qui s'avance, la tête coiffée d'un turban, portant son enfant sur ses bras nus.

On sait aujourd'hui que les fresques de la chapelle des Brancacci ont été terminées, un demi-siècle après la mort de Masaccio, par un artiste d'un caractère diamétralement opposé au sien : Filippino Lippi, le spirituel, brillant et

1. *Voyage en Italie*, t. II, p. 146.

frivole Filippino. Exceptionnellement, Filippino s'est inspiré du style de son prédécesseur; *Saint Paul visitant saint Pierre en prison*, *Saint Pierre et saint Paul devant le proconsul*, le *Crucifiement de saint Pierre*, enfin l'achèvement de la fresque commencée par Masaccio, la *Résurrection du fils du roi*, montrent une telle noblesse de composition, que l'on est allé jusqu'à soutenir que Filippino s'est servi des esquisses laissées par son prédécesseur.

Au-dessus de la porte qui du couvent conduit dans le cloître, Masaccio peignit en camaïeu, en terre verte, comme Paolo Uccello dans le cloître de Sainte-Marie Nouvelle, la *Consécration de l'église par l'archevêque Corsini*. Il y représenta une foule de citoyens en manteau et en capuchon suivant la procession, entre autres Brunellesco, Donatello, Masolino, Antonio Brancacci, Niccolò da Uzzano, Jean de Médicis, Bartolommeo Valori, Lorenzo Ridolfi; il y figura en outre la porte du couvent, avec le portier tenant les clefs à la main. (On croit reconnaître ce portrait dans un fragment conservé au Musée des Offices, et gravé ci-dessus page 337)[1]. Tous ces personnages étaient rangés par files de cinq à six; ils diminuaient de taille au fur et à mesure qu'ils s'éloignaient du spectateur. Cette peinture fut détruite en 1612, lors de travaux de reconstruction.

On a récemment découvert, dans le cloître du Carmine, quelques fresques qui se rattachent à Masaccio, — *Une scène de Confession*, etc., — mais qui certainement ne sont pas de sa main.

Grâce aux fresques de Masaccio dans la chapelle des Brancacci, la modeste église du Carmine, bâtie dans un des quartiers les plus déserts de Florence, fut, un siècle durant, le rendez-vous favori de la jeunesse artiste florentine. Fra Angelico, Filippo et Filippino Lippi, Alesso Baldovinetti, Andrea del Castagno, Verrocchio, Domenico et Ridolfo Ghirlandajo, Sandro Botticelli, Leonardo da Vinci, Lorenzo di Credi, le Pérugin, Fra Bartolommeo, Mariotto Albertinelli, Andrea del Sarto, le Granaccio, le Rosso, Franciabigio, Bandinelli, Pontormo, Perino del Vaga, le Flamand Frans Floris, vinrent tour à tour y puiser des inspirations. C'est là peut-être que Michel-Ange reçut de Torregiani ce fameux coup de poing qui lui brisa le nez; c'est là que Raphaël copia et l'*Adam* et l'*Ève* de Masaccio, et le *Saint Paul* de Filippino Lippi.

1. Remarquons à ce sujet combien les plus grands artistes ont éprouvé de difficultés toutes les fois qu'ils avaient affaire à un costume déterminé, à ce que j'appellerai un uniforme, tel que l'était le vêtement monacal. Donatello a régulièrement échoué dans cette tâche, et il a eu pour compagnons d'infortune tous ceux qui ont représenté des scènes de la vie monacale, notament Signorelli et le Sodoma dans leurs fresques de l'*Histoire de saint Benoît*, à Monte-Oliveto Maggiore, près de Sienne. Les seules scènes tolérables sont celles où ces maîtres ont pu tourner l'écueil et introduire des figures accessoires. C'est que, pour la peinture de style, l'artiste a besoin d'une latitude et d'une liberté illimitées. Aussi les peintres de la Renaissance, jusques et y compris Raphaël, n'ont-ils pas hésité à combiner le costume antique avec des éléments de la mode de leur temps.

Des travaux entrepris, il y a une vingtaine d'années, à Sainte-Marie Nouvelle ont remis au jour une autre fresque importante de Masaccio, que l'on a fixée



Saint Pierre et saint Jean faisant l'aumône.
Fresque de Masaccio (Église du Carmine à Florence).

depuis contre la paroi intérieure de la façade. Elle montre, au centre, Dieu le Père soutenant le cadavre du Christ, sur les côtés la Vierge et saint Jean, et les portraits des deux donateurs, le mari et la femme. Comme ampleur et comme grande tournure, cette page n'a rien à envier aux fresques du

Carmine; à la gravité et à la noblesse des têtes répond le jet superbe des draperies.

Vasari rapporte que Masaccio mourut en 1443, à l'âge de vingt-six ans seulement. Cette date est fausse, mais l'âge assigné à l'artiste par le biographe ne s'écarte que peu de la réalité : Masaccio mourut à Rome, probablement vers 1428, âgé d'environ vingt-sept ans. Il avait été si peu apprécié de son vivant, qu'on ne plaça même pas d'inscription sur sa tombe. Les documents nous apprennent que le grand et malheureux artiste mourut criblé de dettes, en proie à la plus profonde misère.

L'observation de la réalité joue à coup sûr un rôle beaucoup plus considérable chez Masaccio que chez ses prédécesseurs; il parvient à donner, à un degré incontestablement supérieur, l'illusion de la réalité. Partirons-nous de là pour le ranger parmi les réalistes, c'est-à-dire parmi les artistes qui copient indifféremment les qualités et les défauts d'un modèle, autant toutefois qu'il est possible de copier en matière d'art, car chacun interprète, traduit à son insu? Une telle appellation, croyons-nous, serait excessive appliquée au peintre du Carmine. En effet, si Masaccio prend pour base de ses figures le portrait, il ne se borne pas à la reproduction littérale du modèle qu'il a devant les yeux : il ennoblit, il idéalise. C'est par où il se distingue essentiellement de ses contemporains, Paolo Uccello et Andrea del Castagno, qui s'efforcent avant tout de donner à chaque personnage et à chaque scène le caractère qui leur est propre, sans se soucier de l'expression morale. « Masaccio, comme l'a dit M. Delaborde en termes excellents, a donc le mérite, non pas de s'être préoccupé seul, comme on l'a dit, des réalités familières, mais d'avoir, mieux qu'aucun de ses prédécesseurs, compris les conditions en vertu desquelles ces réalités peuvent devenir dignes de l'art. C'est là le vrai sens de la réforme accomplie par le jeune maître pendant les dernières années de sa trop courte vie; c'est là ce qui fait de lui, sinon l'égal, au moins l'ancêtre des plus glorieux peintres de son pays. C'est à ce titre enfin que les œuvres qu'il a laissées, si restreint qu'en soit le nombre, méritent d'être comptées parmi les monuments les plus considérables de l'art italien et que, pour répéter une parole d'Ingres, la chapelle des Brancacci doit être regardée et vénérée comme la maison paternelle des belles écoles et le berceau de la belle peinture[1]. »

Comparé à Uccello et à Castagno, Masaccio paraît moins familiarisé avec la perspective et moins apte à rendre la physionomie d'un personnage : c'est qu'il n'a pas, comme eux, le culte des tours de force; rien ne lui déplaît plus que l'affectation; il lui suffit de savoir qu'il sait; qu'a-t-il besoin de

1. *Des œuvres et de la manière de Masaccio*, p. 16.

faire montre de sa science! L'essentiel, à ses yeux, c'est qu'à l'occasion il résoudra avec une facilité inconnue à ses rivaux les problèmes les plus ardus. Partant, point de grands efforts d'imagination, point d'éclat : mais la simplicité grandiose de l'artiste puissant et sûr de lui-même. L'art de voir et de montrer les choses en grand, la conviction profonde, la grande tournure, tels sont, en effet, plus encore que tant de progrès de l'ordre technique, les mérites qui ont valu l'immortalité au peintre du Carmine.

Assurément, il faudra bien du temps pour consolider ces conquêtes, — pouvait-il en être autrement après la catastrophe qui arrêta si brusquement une carrière commencée sous les plus brillants auspices? — mais dès 1425, ne l'oublions pas, la Renaissance avait pénétré partiellement du moins dans la peinture aussi bien que dans l'architecture et la sculpture, et c'est à juste titre que nous associerons aux noms de Brunellesco et de Donatello de celui leur infortuné compatriote Masaccio.



Donateur agenouillé.
Fragment d'une fresque de Masaccio.
(Église de Sainte-Marie Nouvelle.)

Parmi les élèves de Masolino et de Masaccio, Vasari cite un certain Paolo Schiavo (Paolo di Stefano Badaloni, mort à Pise en 1478) : il vante son extrême habileté dans la science des raccourcis.

Paolo di Dono, surnommé Uccello, avait pour père un barbier-chirurgien de Pratovecchio, bourg situé dans le Casentin, à quelque distance de Poppi, la patrie de Mino de Fiesole. Né en 1397, il se distingua de bonne heure par la singularité de son existence, non moins que par celle de son style; il alliait la sauvagerie à une humeur assez facétieuse. On cite de lui quelques bons mots : un de ses clients, le prieur de San Miniato, ne le nourrissant que de fromage, le malheureux artiste prit la fuite et, toutes les fois qu'il apercevait des religieux de ce couvent, se mettait à courir de plus belle. Deux de ceux-ci, ayant un jour réussi à le joindre, le forcèrent de leur expliquer la cause de sa fuite. Uccello répondit que, par suite du régime que lui avait imposé le prieur, il était sur le point d'être transformé en fromage, et qu'il n'avait plus le courage de passer devant les échoppes des charpentiers ou des menuisiers, de crainte que ceux-ci

ne le missent en morceaux pour faire de lui du mastic. L'histoire ajoute que le prieur, enchanté de pouvoir à ce prix reconquérir le fugitif, veilla à ce qu'on lui servît désormais un menu plus varié. — Malgré sa pauvreté, Uccello entretenait chez lui, comme le fit cent ans plus tard le Sodoma, une véritable ménagerie, entre autres une foule d'oiseaux rares. On a prétendu, mais sans preuves suffisantes, que son surnom d'Uccello ou d'Uccelli, mot qui en italien signifie oiseau, lui vint de cette manie.

De même que la plupart des artistes toscans célèbres du quinzième siècle, Uccello débuta par l'apprentissage de l'orfèvrerie, qu'il quitta pour la sculpture. Il figura entre 1407 et 1424 parmi les aides employés par Ghiberti pour les travaux de la première porte du Baptistère. Puis il se laissa absorber tout entier par la peinture et plus encore par une branche de la peinture, la perspective, créée par Brunellesco. Cette science l'avait préoccupé de fort bonne heure, et il ne cessa de la cultiver avec passion jusqu'à la fin de sa longue carrière. Avant lui, au témoignage de Vasari, les peintres procédaient en quelque sorte au hasard ; lui s'efforça de réduire en un corps de doctrine ces phénomènes optiques si importants ; il se fit initier par son ami G. Manetti à la connaissance d'Euclide ; il perfectionna l'art de représenter correctement en projection les édifices les plus compliqués, de faire des raccourcis, de mettre chaque point à son plan ; son triomphe était de représenter sur le papier un polyèdre à soixante-douze faces. Non seulement il négligeait l'étude de la peinture proprement dite pour ces recherches abstraites, il en vint à fuir la société. Son ami Donatello, qui le poursuivait de ses sarcasmes, le querella plus d'une fois sur ces exagérations. On connaît la plaisante réponse de Paolo à sa femme Mona Tomasa, lorsque sa tendre moitié allait l'arracher à ses calculs en lui disant : « Allons, Paolo, il est temps de te coucher. » A quoi il répondait invariablement : « Ah ! quelle belle chose que la perspective ! » Mais il y a plus, chez ce maître opiniâtre et inégal, que sa passion pour une science qui a renouvelé la peinture au quinzième siècle : je veux dire une force d'observation peu commune et une précision de dessin à laquelle il n'a manqué que d'être mieux dirigée.



Portrait de Paolo Uccello.
(D'après la gravure publiée par Vasari.)

Dénué de toute notion de goût, Uccello n'était pas mieux partagé sous le rapport de l'imagination : chargé de peindre dans la loge des Peruzzi, à Florence, les *Quatre Éléments*, il choisit pour symbole de la terre une taupe, pour symbole de l'eau un poisson, pour symbole du feu une salamandre, enfin pour symbole de l'air un caméléon. Hâtons-nous d'ajouter que, trompé par la similitude des noms, il donna au caméléon la forme de chameau (camello).

On aurait dit qu'Uccello voulait supprimer jusqu'au rôle de la couleur, à

moins qu'on ne reconnaisse, avec MM. Crowe et Cavalcaselle, dans la dureté de ses lignes et la sobriété de son coloris les tendances d'un sculpteur manqué. Ses figures, par surcroît, au lieu de se relier les unes aux autres, sont simplement juxtaposées, comme s'il s'agissait d'autant de statues distinctes. Le camaïeu, voilà son procédé favori. Il l'employa notamment dans ses fameuses fresques mono-



Une Bataille (fragment), par Paolo Uccello. (Musée des Offices à Florence.)

chromes du cloître de Sainte-Marie Nouvelle, à Florence, exécutées, ce semble, entre 1446 et 1448. Nous avons fait connaître (pages 339, 341) la mieux conservée d'entre elles, le *Déluge*, avec sa recherche véritablement baroque de la couleur locale. Les autres, la *Création de l'homme*, le *Péché originel*, l'*Ivresse de Noé*, etc., ne sont plus que des ruines, alors toutefois qu'elles n'ont pas disparu sous des peintures plus récentes.

Il existe cependant d'Uccello quelques compositions polychromes, mais elles offrent un ton tellement criard, qu'on est tenté de les prendre pour de véritables gageures. De ce nombre sont les quatre *Batailles* conservées autrefois dans la

villa des Bartolini, à Gualfonda, et aujourd'hui réparties entre le Musée des Offices, le Louvre et la Galerie nationale de Londres (la quatrième est perdue). Qui ne s'est arrêté devant ces compositions bizarres, incohérentes et inextricables, avec leurs chevaux multicolores, presque fantastiques, à l'encolure puissante, aux mouvements exagérés, se cabrant ou ruant tout d'une pièce, comme s'ils étaient de bois, sans souci aucun de la noblesse, du rythme ni même de la clarté. C'est le triomphe du réalisme dans ce qu'il a de plus odieux; pour comble, la perspective y est fort défectueuse, par exemple dans ce soldat étendu sur le sol (tableau de Londres).

Uccello, qui s'appliquait à l'étude des animaux avec une ardeur digne d'un meilleur sort (voy. page 340), a créé un modèle de cavalier et de cheval plus satisfaisant dans sa statue équestre (peinte à fresque) du condottiere *John Hawkood* (Giovanni Acuto), à la cathédrale de Florence (vers 1436). Le personnage et la monture ne manquent ni de caractère, ni d'une certaine tournure monumentale : il est vrai que l'administration, qui ne se gênait pas avec le pauvre Uccello, l'avait obligé à recommencer la peinture. L'ornementation du piédestal nous offre, comme de raison, une série de motifs empruntés à l'antiquité (voy. page 264).

Uccello s'est également essayé dans le portrait. Le Louvre possède un tableau, en longueur, représentant en buste Giotto, Brunellesco, Donatello, Giovanni Manetti et Uccello lui-même. Ces figures, impassibles et presque hébétées, ne présentent d'intérêt qu'au point de vue de l'iconographie. Le tableau est d'ailleurs perdu de retouches.

L'événement capital de la vie de Paolo Uccello fut son voyage à Padoue. Il peignit dans cette ville, en camaïeu vert, dans le palais des Vitaliani, à un florin pièce, un certain nombre de *Géants* qui, plus tard, raconte-t-on, firent l'admiration de Mantegna. C'est qu'en effet le séjour du peintre florentin devait exercer l'influence la plus décisive sur le style des peintres padouans et de Mantegna en particulier. On s'en aperçoit chez ce dernier à l'exagération de la perspective; ainsi que son maître, il tient trop à montrer à quel point il possède cet art : la spontanéité de la composition en souffre parfois.

En 1468, Uccello, déjà fort âgé, fut appelé à Urbin pour y peindre un tableau d'autel. Ce fut probablement le dernier encouragement qu'il reçut. Il mourut en 1475, plus riche d'années (il était presque octogénaire) que de biens; sa passion pour la perspective lui avait fait négliger les travaux lucratifs, et d'autre part les irrégularités et les duretés de ses compositions avaient rebuté plus d'un amateur.

Dello, à la fois sculpteur et peintre, mérite une mention à côté de son ami Uccello. Né en 1404 à Florence, cet artiste mourut vers 1463, en Espagne, où il avait fait une fortune brillante (il y avait entre autres été créé chevalier). On lui attribue, dans sa ville natale, des épisodes de la *Genèse*, peints dans

le cloître de Santa-Maria Novella, près des fresques d'Uccello, notamment la *Naissance d'Ésaü et de Jacob* et la *Bénédiction de Jacob*. Dello se rendit surtout célèbre par ses peintures sur meubles, sur coffres de mariage, etc.; mais aucune de ces productions ne nous est parvenue.

Andrea ou Andreino del Castagno, l'émule de Paolo Uccello, était né en 1390 dans les environs de Florence; il avait pour père un pauvre ouvrier des champs et se vit réduit dans sa jeunesse à garder les troupeaux : on devine ce qu'il lui fallut d'énergie pour percer. Il ne possédait pas malheureusement assez d'empire sur lui-même pour dépouiller entièrement le vieil homme et la rudesse de sa peinture ne cessa de rappeler sa condition première; aussi avons-nous dû le ranger, avec Uccello, parmi les champions les plus acharnés du réalisme florentin, dans l'acception la plus défavorable de ce terme (pages 340-341).



Portrait d'Andrea del Castagno. (D'après la gravure publiée par Vasari.)

Quelques mots d'abord pour compléter la biographie de ce maître. Fidèle à ses instincts, il accepta, après le retour des Médicis, de pourtraire leurs ennemis, les Albizzi, les Peruzzi, etc., sur le palais du Podestat, sous forme d'effigies ignominieuses, d'où son surnom d' « Andrea degli Impiccati », (voy. page 304). Sa prédilection pour les scènes triviales ne l'empêchait pas d'exceller dans la peinture religieuse : il eut l'honneur en 1454 d'être appelé à Rome par le pape Nicolas V pour prendre part à la décoration des Stances du Vatican.

Longtemps une sombre légende a pesé sur la mémoire d'Andrea. Trompé par on sait quelle similitude de noms, Vasari raconte, avec force détails, qu'Andrea, après avoir appris de Domenico Veneziano le secret de la peinture à l'huile, poussé par l'envie, guetta au coin d'une rue son malheureux camarade et le tua traîtreusement. Le coupable, ajoute Vasari, n'avoua son crime que sur son lit de mort. Or, en compulsant les registres des décès de la ville de Florence, M. Milanesi a trouvé qu'Andrea mourut en 1457 et Domenico en 1461 seulement, c'est-à-dire que le prétendu bourreau précéda dans la tombe de quatre années la prétendue victime.

L'hospice de Santa-Maria Nuova à Florence conserve en magasin une *Crucifixion* peinte à fresque par Andrea, page superbe comme vie et comme expression. Au centre le Christ en croix, sur les côtés la Vierge, saint Jean et deux saints vêtus de blanc. Le réalisme se fait surtout jour dans la figure de la Vierge, représentée sous les traits d'une vieille femme, comme chez Donatello et Mantegna.

Dans la *Sainte Cène* peinte à fresque au couvent de Sant' Apollonia à Florence,

le chef-d'œuvre du maître, la tendance au style — un style relatif — s'accentue davantage : les têtes ont un air de gravité sauvage et, la sobriété de l'encadrement architectural aidant, l'ordonnance est à la fois très nette et très saisissante.

A Santa Croce, un bout de fresque, avec *Saint Jean-Baptiste et Saint François d'Assise,* tous deux debout, révèle la prédilection du maître pour les types ascétiques : dans ces physionomies rudes, sans noblesse aucune, il n'a vu, prenant exemple sur Donatello, qu'une occasion de peindre des corps décharnés, sur lesquels les muscles seuls trahissent un reste de vigueur.

Une *Pietà*, appartenant au Musée de Berlin, se distingue par sa facture serrée, son style, écrit dans le genre de celui de Cosimo Tura, et la laideur de ses types.

Andrea del Castagno s'est attaqué avec la même ardeur, on devrait dire avec la même brutalité, aux sujets profanes : il a peint tour à tour le condottiere Nicolas de Tolentino à cheval (dôme de Florence), les trois grands poètes toscans Dante, Pétrarque et Boccace, des hommes d'État tels que Niccolò Acciajuolo, Farinato degli Uberti et Pippo Spano, la Sibylle de Cumes, Esther et Thomyris (ancienne villa Pandolfino à Legnaja; aujourd'hui au Musée national de Florence), puis des *Saintes Cènes*, des *Crucifixions,* se faisant remarquer sans cesse par son style dur et fier, qui tient du dessinateur plutôt que du peintre. Nous avons déjà apprécié en passant la statue équestre de *Nicolas de Tolentino* (page 341); arrêtons-nous un instant devant les fresques de la villa Pandolfini : ces évocations — on n'ose dire ces portraits —, quoique lourdes et trapues, s'imposent par l'ampleur des draperies non moins que par je ne sais quel air de conviction, « par une attitude résolue et une puissante allure qui en font des héros[1] ». Pippo Spano, les jambes écartées comme pour mieux asseoir l'équilibre de son corps, tenant d'une main la poignée et de l'autre la pointe de son glaive, rend, non sans élévation, le courage calme et sûr de lui-même, le sentiment de la force immanente[2]. — Rapprochons de ces figures graves et un peu impersonnelles le très vigoureux portrait d'homme imberbe, vu de trois quarts (palais Pitti).

Andrea del Castagno mourut en 1457, de la peste, à ce que l'on croit.

De Domenico di Bartolommeo Veneziano, le collaborateur et la prétendue victime d'Andrea del Castagno, et l'un des principaux propagateurs de la peinture à l'huile (s'il faut en croire Vasari), nous ne savons presque rien que les dates de son séjour à Pérouse (1438), de sa collaboration avec Andrea dans la

1. Lafenestre, *la Peinture italienne*, p. 171.

2. Botticelli, dans une des niches peintes au fond de la *Calomnie d'Apelles*, n'a pas dédaigné de s'inspirer de cette figure si caractéristique. — Un dessin moderne représentant l'ensemble de ces fresques avant leur mutilation nous apprend qu'ici encore Andrea del Castagno avait donné à sa composition un encadrement conçu dans les données classiques, avec des pilastres, une frise, des oves et, au-dessus, des génies nus tenant des festons.

chapelle de Sant' Egidio à Santa-Maria Nuova (1439-1445; ces fresques ont depuis longtemps disparu), de l'enluminure des deux coffres de mariage destinés à Marco Parenti (page 36), enfin de sa mort (15 mai 1461). D'origine vénitienne, il aura peut-être connu Cosme de Médicis pendant son exil à Venise : du moins le trouve-t-on de bonne heure en relations avec sa famille. Fixé à Florence, il y compta des collaborateurs tels qu'Andrea del Castagno et Bicci di Lorenzo, et y forma un élève de la valeur de Piero della Francesca. De ses productions il ne reste que la *Sainte Conversation* du Musée des Offices (autrefois dans l'église Santa-Lucia de' Bardi à Florence), où l'influence de Castagno s'allie, par un rare phénomène, à celle de Gentile da Fabriano et aussi, dans une certaine mesure, de Masolino, puis une *Madone* (collection Pio à Florence), dont un fragment, les têtes de deux moines béatifiés, a trouvé un asile à la National Gallery de Londres. Dans le tableau des Offices, qui est d'une gamme claire, avec beaucoup de rose et de blanc, et d'un modelé un peu sommaire dans les extrémités, surtout dans les mains, la Vierge toute pimpante et sainte Lucie témoignent d'une certaine recherche de la beauté, tandis que Saint Jean-Baptiste, figure rabougrie, aux traits durs et pauvres, rappelle tous les excès du réalisme florentin.



Portrait de Pippo Spano, par Andrea del Castagno.
(Musée national de Florence.)

Autour de Paolo Uccello et d'Andrea del Castagno s'agitent quelques artistes

d'importance moindre, dont la mission a principalement consisté à creuser les problèmes de la technique et à instituer, dans le domaine restreint de la peinture de chevalet, toutes sortes d'expériences de chimie ou d'exercices de style; les Pesello, dont nous nous occuperons ici même, et Baldovinetti, que nous réservons pour notre second volume, n'ont pas peu contribué à faire faire un pas de plus à leur art.

De Giuliano di Arrigo di Giuocolo Giuochi, surnommé Pesello, à la fois sculpteur et peintre, il ne nous reste aucune œuvre authentique. Par contre, les documents abondent : ils nous apprennent que, né à Florence en 1367, cet artiste ne put se ranger en aucune façon, comme Vasari l'affirme, sous la discipline d'Andrea del Castagno, de vingt-trois ans plus jeune que lui; ils nous montrent d'autre part dans Pesello le maître de Francesco Pesellino (son petit-fils, et non son fils, comme on l'a longtemps cru); enfin ils nous font connaître la date de sa mort, arrivée en 1446. Le Catalogue du Musée des Offices[1] attribue à Giuliano Pesello un dessin que nous avons fait reproduire en photogravure, un *Jeune Martyr debout*. Mais cette pièce, dont on admirera la facture énergique, pourrait tout aussi bien recevoir le nom de Pesellino.



Sainte Lucie (fragment).
Par Domenico Veneziano. (Musée des Offices.)

Francesco di Stefano Peselli ou Pesellino (ce dernier nom lui fut donné pour le distinguer de son grand-père) naquit à Florence vers 1422, et y mourut en 1457, âgé de trente-cinq ans seulement. Il imita d'abord Andrea del Castagno, puis Fra Filippo. Dans l'*Adoration des Mages*, au Musée des Offices, il nous a laissé une page très voulue, très serrée, avec des personnages bien découplés, aux traits énergiques, aux costumes pittoresques, avec des chevaux qui, se montrant de dos, produisent des effets de torse hardis plutôt qu'heureux, enfin avec un fort joli paysage. Seule la tête de l'Enfant Jésus pèche par sa grosseur et sa vulgarité. Des fragments d'une prédelle destinée à prendre place sous un tableau de Filippo Lippi (*la Vierge et des saints*, n° 410 du Musée des Offices)

1. Ferri, *Catalogo delle Stampe e disegni esposti al pubblico nella R. Galleria degli Uffizi*. Florence; 1881.



Un Jeune Martyr. Fac-similé d'un dessin de G. Pesello. (Musée des Offices.)

se trouvent, les uns à l'Académie des beaux-arts de Florence, les autres au Musée du Louvre; ils nous retracent des scènes de martyre traitées absolument comme des tableaux de genre. Saint Cosme et saint Damien y portent le costume du quinzième siècle; leur fière musculature n'a rien à envier à celle des athlètes; ils ne le cèdent en vigueur qu'au bourreau qui s'apprête à leur trancher la tête : celui-ci peut passer pour un morceau achevé comme anatomie et comme vivacité de mouvements. — Un autre tableau de Pesellino, une *Trinité*, orne la National Gallery de Londres.

Le réalisme florentin de la première période, on l'a vu par les exemples rapportés ci-dessus (page 339), pouvait se mesurer avec le réalisme flamand; la laideur n'épouvantait pas plus les Paolo Uccello et les Andrea del Castagno que les Roger Van der Weyden et les Thierry Bouts. Mais cette laideur italienne avait quelque chose de plus grandiose, de plus héroïque, tandis que chez les Flamands elle se pénétrait essentiellement de tendances à l'humilité et à la vulgarité.



Un Bourreau (fragment).
D'après une peinture de F. Pesellino
(Académie de Florence).

Le plus original à coup sûr des quattrocentistes, Piero della Francesca, naquit vers 1416 à Borgo San Sepolcro, sur les confins de la Toscane et de l'Ombrie, près des sources du Tibre. Vasari raconte que Piero ne vit le jour qu'après la mort de son père et qu'on ajouta à son prénom, au lieu du prénom de son père, celui de sa mère qui s'appelait Francesca, en d'autres termes Piero della Francesca. Mais les terribles documents d'archives, qui viennent si souvent infliger des démentis au pauvre Vasari, nous apprennent que le père de Piero mourut vers 1465 seulement. Tout jeune, Piero étudia avec ardeur les mathématiques, et quoiqu'il eût embrassé, dès l'âge de quinze ans, la carrière des arts, jamais il ne renonça à ses études de prédilection. La géométrie et la perspective, telles furent les deux branches de cette science qu'il cultiva de préférence. Il composa même un traité *de Quinque Corporibus*[1], qui eut l'honneur d'être pillé par un de ses compatriotes, le fameux Luca Pacioli, l'ami de Léonard de Vinci.

A Florence, où nous le trouvons entre autres en 1439-1440, Piero s'inspira surtout des leçons de Paolo Uccello, auquel il prit son goût pour la perspec-

1. Voy. sur ce traité l'article de M. Winter : *Repertorium für Kunstwissenschaft*, 1882, p. 33-42.

tive, ainsi que pour la représentation des chevaux. Mais il tempéra le naturalisme grossier du maître florentin par sa distinction native, sa recherche de formes élancées, sinon toujours élégantes, enfin par un sentiment du coloris, dont les plus éminents d'entre les peintres flamands contemporains ont à peine su égaler la finesse. Dès cette époque, le jeune artiste de Borgo San Sepolcro avait acquis assez de réputation pour être jugé digne de collaborer avec Domenico Veneziano aux fresques de Santa-Maria Nuova.

Un des premiers ouvrages originaux du maître est cette étrange *Résurrection du Christ* (1445), peinte à fresque à l'hôtel de ville de Borgo San Sepolcro, gravée et décrite ci-dessus (pages 342, 344).



Portrait de P. della Francesca.
(D'après la gravure publiée par Vasari.)

Quelques années plus tard, Piero, appelé à Rome par le pape Nicolas V, décora une partie des « Stances » du Vatican; il peignit deux compositions à l'endroit même où Raphaël représenta plus tard la *Délivrance de saint Pierre* et la *Messe de Bolsène.* Lorsque Jules II donna l'ordre de détruire les peintures de Piero pour leur substituer celles de Raphaël, celui-ci voulut du moins sauver de la destruction un certain nombre de têtes, c'est-à dire de portraits. On remarquait dans le nombre les portraits de Charles VIII de France, du cardinal Bessarion, de Nicolas Fortebraccio, etc. Donnés par Jules Romain à Paul Jove, ces fragments ont depuis longtemps disparu.

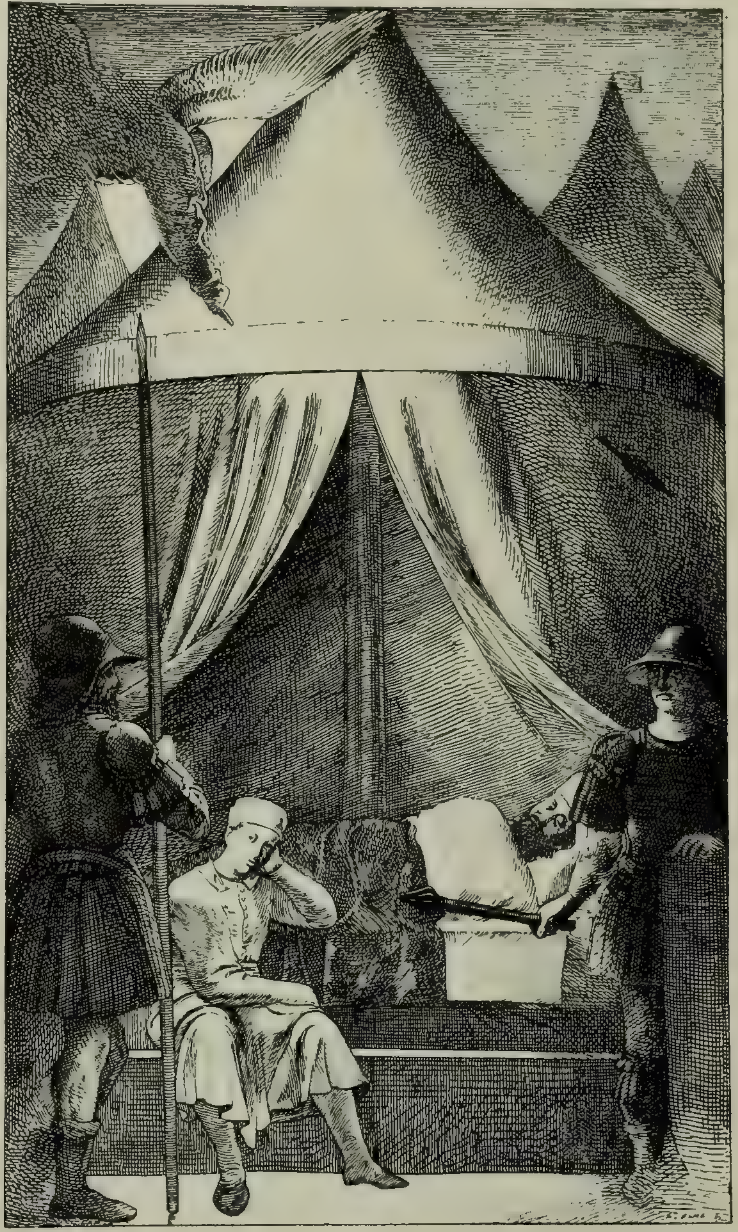
A Rimini, au temple des Malatesta, Piero peignit, en 1451, à fresque également, Sigismond Malatesta agenouillé devant son patron saint Sigismond, composition que je ne puis m'empêcher de trouver singulièrement froide, vide et insipide.

Les fresques de l'église Saint-François d'Arezzo, l'œuvre capitale de Piero della Francesca, ont pris naissance postérieurement à 1450. Elles nous retracent, en douze compartiments, l'*Histoire de nos premiers Parents* (la *Mort d'Adam*), la *Visite de la reine de Saba à Salomon*, l'*Histoire du triomphe du Christianisme*, le *Songe de Constantin*, l'*Invention de la vraie croix*, l'*Érection de la croix en face de Jérusalem*, scènes d'un caractère plus ou moins légendaire, auxquelles font pendant l'*Annonciation*, des *Prophètes*, la *Victoire d'Héraclius sur les Persans*, etc.

Ces hautes conceptions, disons-le dès le début, ne sont point le fait de Piero della Francesca. Observateur impeccable, sachant rendre avec une égale sûreté de main les moindres détails de la structure du corps humain et les jeux de lumière les plus fugitifs, l'artiste de Borgo San Sepolcro sacrifie à la recherche du naturalisme la beauté des types ou de l'ordonnance, la poésie de l'invention, la force dramatique. Comme Masaccio, il prend pour point de départ le portrait,

qu'il substitue aux figures idéales de l'époque précédente; mais, dans sa passion pour la netteté et la précision, il oublie que la mission de l'artiste consiste à élever l'esprit autant qu'à satisfaire l'œil par la fidélité de la reproduction. De là les traits vulgaires ou choquants qui déparent bon nombre de ses compositions et qui obscurcissent trop souvent des beautés de premier ordre[1].

On a parfois attribué à Piero della Francesca quelques-unes des fresques du palais de Schifanoja à Ferrare. Mais si dans ce cyle certaines parties rappellent sa manière, aucune ne saurait lui être attribuée en propre.



Le Songe de Constantin. Fresque de Piero della Francesca (Église Saint-François à Arezzo.)

Les fresques de Borgo San Sepolcro et d'Arezzo nous ont montré Piero della Francesca s'exerçant dans la peinture monumentale, et apportant dans ce genre, avec d'incontestables qualités, les défauts qui en étaient inséparables. Il est temps de nous occuper des tableaux de chevalet du maître. Son réalisme s'y trouve plus à l'aise que dans des compositions intimement liées à l'architecture, comme le sont les fresques.

Les collections parisiennes ne renferment qu'une seule peinture de Piero della Francesca, et encore ne figure-t-elle pas dans une galerie publique. C'est une *Madone* qui, de la collection Duchâtel, a passé, si je suis bien informé, dans celle du duc de la Trémouille. Le tableau, de dimensions assez grandes, représente la Vierge à mi-corps, les mains jointes, adorant l'Enfant Jésus étendu

1. J'ai donné de ces fresques, dans le *Tour du Monde*, 1883, t. I, p. 280 et suiv., une description détaillée à laquelle je renvoie le lecteur.

devant elle. Au fond, une plaine sillonnée par un ruisseau, et plus loin des montagnes. La composition et les types sont d'une originalité frappante; plus rien de traditionnel : Marie est quelque dame florentine du temps, maigre, pâle, aux traits irréguliers, offrant cependant un certain caractère de grandeur que l'on ne saurait nier. L'Enfant, au contraire, est véritablement mesquin. C'est que pour un sujet pareil le réalisme ne suffit pas : ce n'est point assez d'avoir observé scrupuleusement la nature et de savoir la rendre avec ses nuances les plus délicates, avec les jeux de lumière les plus fugitifs; il faut encore mettre dans l'œuvre un peu d'émotion, un peu d'âme, un peu de cœur, c'est-à-dire les qualités qui manquaient le plus à l'impassible peintre de Borgo San Sepolcro. Son œil est impeccable; mais jamais aucune fibre sensitive ne semble avoir tressailli en lui.

A la National Gallery de Londres, le *Baptême du Christ* étourdit véritablement par l'extrême sincérité de l'observation, non moins que par l'élévation du style. On y remarque de ces motifs admirables que seuls les peintres de race ont su trouver, par exemple, l'ange appuyant la main sur l'épaule de son compagnon, puis des draperies aussi fouillées que celles de Mantegna, et enfin des colorations d'une finesse prodigieuse, de ces bleus clairs si légers et si vifs dont Piero a seul eu le secret au quinzième siècle, et dont il s'est plu à teinter les eaux des fleuves.

Les portraits de Piero della Francesca méritent une mention à part. Malgré le manque de variété — les personnages sont invariablement représentés de profil, comme dans les médailles de Pisanello, et à mi-corps, — le maître a su y serrer tellement le modelé, y rendre le caractère avec une telle précision, et en même temps donner au coloris tant de légèreté et de transparence, que ces effigies peuvent passer à la fois pour des chefs-d'œuvre de vérité et pour des chefs-d'œuvre de peinture. Par un artifice d'ailleurs fort loyal, Piero oppose la coloration blonde et transparente de la tête à l'éclat du costume; autant le visage est clair et uni, sans contraste d'ombre, autant le vêtement, par une opposition nécessaire, offre de richesse, qu'il s'agisse d'un justaucorps rouge, comme chez Frédéric d'Urbin, ou d'une robe de brocart, comme dans le portrait de la collection Poldi Pezzoli à Milan (gravé page 16).

Les deux plus beaux de ces portraits, ceux du duc Frédéric d'Urbin et de son épouse Battista Sforza (gravés pages 132-133), ornent le Musée des Offices. Nulle part l'artiste n'a su fixer avec une telle netteté le caractère physique des personnages; nulle part sa gamme n'apparaît plus claire, plus limpide, avec plus de tenue. Il a modelé les têtes en pleine lumière, avec une variété de tons de nacre et d'opale propre à montrer combien les organes de la vision étaient délicats et perçants chez lui. Il n'a d'ailleurs pas fait grâce au couple ducal d'une ride, d'une verrue, d'une imperfection. Aussi quelle pauvreté dans le front bossué de la duchesse, quelle lourdeur dans ses traits osseux! Tant pis pour l'original et tant mieux pour le peintre! Le portraitiste impitoyable aurait cru

commettre un crime de lèse-art en la flattant. Le revers des deux portraits montre deux chars allégoriques, dans un paysage fouillé et détaillé, comme



Figure de Prophete. Fresque de Piero della Francesca.
(Église Saint-François à Arezzo.)

l'est cette belle plaine de l'Arno, qui ressemble à un jardin. L'appareil photographique n'a pas plus de vigueur, pas plus de netteté. Mais quel manque d'invention dans les figures placées sur les chars! quelle absence de style et

même de signification ! On ne s'aperçoit que trop de l'insuffisance du réalisme, lorsqu'il est privé du secours de l'imagination.

Dans un tableau considérable, une *Sainte Famille*, ou plutôt une *Sainte Conversation*, comme on dit en Italie, conservée au Musée de Brera à Milan et attribuée jusqu'à ces derniers temps au peintre-architecte Fra Carnevale d'Urbin, Piero della Francesca a essayé de combiner une composition religieuse avec une série de portraits : au centre, sous une voûte à caissons, la Vierge, grave, austère, les mains jointes, adorant l'Enfant endormi tout nu sur ses genoux ; à ses côtés, des saints et des membres de la famille ducale d'Urbin ; au premier plan, le duc Frédéric agenouillé. Nulle part l'artiste n'a poussé aussi loin la science du clair-obscur.

Vasari raconte que Piero della Francesca devint aveugle à soixante ans, mais que, malgré cette infirmité, il vécut encore vingt-six ans. Ainsi s'expliquerait l'inaction du peintre pendant toute la dernière partie de sa vie. Or voici que le notaire chargé de recevoir son testament déclare, en 1487, le testateur « sanus mente, intellectu et corpore », sans la moindre allusion à sa cécité. Le biographe aurait-il cette fois-ci encore péché par excès d'imagination ? Du moins connaissons-nous aujourd'hui la date exacte de la mort de Piero. M. Milanesi nous apprend que, d'après les recherches de M. Corazzini (un compatriote de Piero), l'artiste mourut dix-sept années plus tôt qu'on ne l'admettait, le 12 octobre 1492.

Piero semble avoir consacré ses dernières années aux études théoriques dont nous avons déjà dit un mot. Il dédia le *Tractatus de Quinque Corporibus* au duc Guidobaldo d'Urbin, monté sur le trône en 1482. Cet ouvrage est donc postérieur de quatre ans au moins à la dernière mention que nous possédions d'une peinture de l'artiste (1478, d'après M. Milanesi) ; nous savons maintenant comment celui-ci employa les longs loisirs auxquels le condamnait l'affaiblissement de sa vue.

Piero della Francesca s'était fait une manière si personnelle, si originale, que, semblable en ce point à plusieurs autres maîtres éminents du quinzième siècle, Mantegna par exemple, s'il eut la satisfaction de voir rayonner au loin son influence, il n'eut guère celle de former des disciples directs. Le seul que l'on cite d'ordinaire, Fra Carnevale d'Urbin, ne compte plus à son actif le moindre tableau, depuis que la critique lui a enlevé la *Sainte Famille* du Musée de Brera.

Si, au moment de prendre congé de Piero della Francesca, nous essayons de résumer les impressions diverses auxquelles donnent lieu ses productions, nous nous sentons partagé entre l'admiration due à ce dessin si savant et si précis, à ce coloris si frais, si clair, si transparent, et les justes critiques que soulève ce parti pris de sobriété, de froideur, on est tenté de dire de prosaïsme. Le jugement définitif, cependant, ne saurait que tourner à l'honneur de Piero : si la passion et l'inspiration, si le culte de l'idéal lui ont manqué, en revanche sa

peinture est profondément originale et attachante, grâce à l'absolue sincérité de ses observations et au charme qu'il a su donner à sa couleur. Mon regretté maître Charles Blanc ne s'est pas trompé lorsque, au moment de constituer le Musée des Copies, qu'on a pu voir un instant au Palais de l'Industrie, il a tenu à donner une place à Piero della Francesca au milieu de tant de peintres éminents. Nous invitons nos lecteurs à contrôler son appréciation et la nôtre en allant examiner dans la chapelle de l'École des Beaux-Arts, où elles ont trouvé un asile, les copies de plusieurs des fresques d'Arezzo.

Tandis que les Florentins s'efforçaient d'obtenir plus de précision, de vie et de vigueur, en s'aidant des procédés scientifiques récemment découverts, tels que l'anatomie et la perspective, certains maîtres de l'Italie du Nord s'attaquaient au même problème d'une façon tout empirique, à l'instar des Flamands. Dédaignant ou ignorant les méthodes fondées sur la raison pure, ils s'en remirent à l'inspiration du soin de leur faire voir et de leur faire peindre plus juste. Aussi n'allèrent-ils pas au fond des choses, comme les Florentins, ces dessinateurs incomparables, et auraient-ils essayé en vain de faire mouvoir le corps humain d'après les lois de l'anatomie : ils bornaient leur ambition à mettre la vérité (quelquefois il serait plus juste de dire la variété) dans les costumes, dans les figures d'animaux, dans la végétation, dans le paysage, en un mot dans ce que l'on pourrait appeler les accessoires; puis ils noyaient le tout dans une atmosphère plus fraîche et plus humide, avec des effets de brume ou d'irisation inconnus aux Florentins. De même que les architectes de leur région, ils représentent donc l'École pittoresque opposée à l'École du style.



Médaille de Pisanello, par lui-même.

Cette direction s'incarne dans un artiste de tout premier ordre, dont notre génération seulement a reconnu le mérite transcendant, le Véronais Vittore Pisano, plus généralement appelé Pisanello[1]. De sa vie on sait peu de chose : né vers 1380, ses efforts semblent s'être partagés entre sa ville natale, Venise, les cours de la haute Italie, — Milan, Ferrare, Mantoue, — la cour pontificale et

1. Bibl. : Cavattoni, *tre Carmi latini... in lode di Vittore Pisano*. Vérone, 1861. — Bernasconi, *il Pisanello*. Vérone, 1862. — Heiss, *les Médailleurs de la Renaissance*. 1881. — Ephrussi, *A propos de Vittore Pisano de M. Aloïss Heiss*. Paris, Quantin, 1881. — Both de Tauzia : *l'Art*; 1882, t. I, p. 221. — Bode et Tschudi : *Annuaire des Musées de Berlin*; 1885. — Venturi, *il Pisanello a Ferrara*. Venise, 1885. (Extrait de l'*Archivio veneto*.) — *Der Kunstfreund*; 1885, p. 289-292.

la cour des rois de Naples. Chargé de terminer, au Palais ducal de Venise (1422), la décoration de la salle commencée par Gentile da Fabriano[1], il remplit la même mission à Rome, dans la basilique du Latran, où il travaillait en 1431 et 1432[2]. En 1435 il résidait à Ferrare, où il offrit à Lionel d'Este un portrait de *Jules César;* il y reparut en 1441; vers 1438 il retrouva l'art du médailleur, si longtemps ignoré, invention appelée bientôt à une brillante fortune. Recherché des grands, chanté par les humanistes, il semble avoir mené une existence assez enviable, jusqu'à ce que la mort le surprit, à Rome peut-être, vers 1451.

Pisanello forme un singulier agrégat de réminiscences gothiques, avec lesquelles il eut beaucoup de peine à rompre, de laborieuses études d'après l'antique, de recherches originales et indépendantes. Dans ses dessins nous le voyons à tout instant s'évertuer à copier les modèles romains, tâche dont il s'acquittait fort mal, imitant ici les *Dioscures* de Monte Cavallo (Bibliothèque Ambrosienne à Milan), là des médailles (recueil Vallardi au Louvre), ou encore des bas-reliefs avec des scènes mythologiques, quelque chose comme *Hercule brandissant sa massue* (même recueil) ou une *Divinité couchée*, nue jusqu'à la ceinture, tenant une corne d'abondance et ayant à côté d'elle un *Éros* appuyé sur son arc (Cabinet des estampes de Berlin), enfin prenant aux artistes de la Rome impériale l'idée de sa grande invention, les médaillons à effigies. Mais là n'est point le secret de sa supériorité : il réside tout entier dans son naturalisme, dans cette vision fine et distinguée, dans cette faculté de discerner les formes les plus caractéristiques.

D'où sortait ce novateur? Vasari, qui a fait des quiproquos sans nombre dans sa biographie, lui donne pour maître Andrea del Castagno. Mais rien de moins vraisemblable. D'autres ont fait de lui le disciple des Allemands ou des Flamands, si nombreux à Vérone ou à Padoue, et, de fait, il semble leur avoir pris, avec le goût pour les paysages fouillés et touffus, quelques-uns de ces costumes étranges. Ses contemporains déjà, et notamment son biographe Fazio, remarquent l'abondance des types et des costumes germaniques dans sa fresque du Palais ducal de Venise représentant l'*Empereur Frédéric Barberousse :* « magnum cœtum germanico corporis cultu oris atque habitu ». Mais nous avons vu ailleurs (page 590) combien de germes de cette nature se cachaient chez les derniers Giottesques. Aussi recommandons-nous à toute l'attention de nos lecteurs l'hypothèse de MM. Crowe et Cavalcaselle, qui croient reconnaître en Pisanello l'imitateur de Lorenzo Monaco et de Pietro da Montepulciano, influencé plus tard par Gentile da Fabriano[3].

1. Cf. ci-dessus, p. 165-166. Le British Museum possède plusieurs dessins se rapportant à ces fresques.

2. C'est pendant ce séjour que Pisanello aurait écrit la lettre reproduite dans l'*Inventaire des autographes... de M. Benjamin Fillon;* Paris, 1879, IX[e] série, p. 121. Mais, selon toute vraisemblance, il s'agit d'une mystification, car personne n'a jamais pu voir la lettre signalée par M. Fillon.

3. Pisanello s'est également inspirés de Donatello mais d'une manière accidentelle. Un des

Parmi les nombreuses fresques de Pisanello (Palais ducal de Venise, chapelle de Mantoue, basilique de Saint-Jean de Latran à Rome), celles qu'il exécuta pour sa ville natale, Vérone, ont seules échappé à la destruction. L'église San Fermo contient, sur le sommet du monument funéraire des Brenzoni, une *Annonciation* dans laquelle l'artiste a mêlé aux personnages sacrés ces accessoires profanes qui lui tenaient tellement à cœur : des perdrix se prélassant, des édifices gothiques, des arbres, etc. On loue dans cette fresque la douceur des figures et la pureté de leurs traits.



Saint Georges (fragment).
Fresque de Pisanello.
(Église S. Anastasia à Vérone.)

Dans l'église Santa Anastasia, également à Vérone, Pisanello décora la chapelle des Pellegrini. Il y peignit un *Saint Eustache* caressant un chien havane moucheté de brun et de blanc : l'intelligent quadrupède, les pattes de devant levées et appuyées sur la jambe du saint, retourne la tête comme pour découvrir d'où vient le bruit qu'il entend; telle est la vivacité de son attitude, ajoute Vasari, à qui j'emprunte ces détails, qu'un animal vivant ne saurait avoir plus de vérité.

Sur la façade de la même chapelle, Pisanello peignit d'un côté le dragon, de l'autre saint Georges s'apprêtant à monter à cheval pour combattre le monstre. La scène se passe au bord de la mer, sous les murs d'une ville fortifiée; « une multitude de personnages, parmi lesquels des guerriers et des religieux, entourent le saint; près de lui est la princesse, vêtue d'une robe à ramages, vue de profil, et dont le front bombé rappelle celui d'Isotta de Rimini. On ne saurait trop admirer la facture des différents animaux qui peuplent cette composition : un cheval vu de face, en raccourci, et tenu par un écuyer la lance au poing, semble vivant; deux beaux lévriers (le dessin de l'un d'eux se trouve dans le recueil Vallardi) suivent saint Georges. Presque toute la partie gauche de la fresque a disparu : le monstre aux aguets devant les rochers, et les petits épisodes de la vie du saint, représentés sur les plans éloignés, se distinguent à peine. »



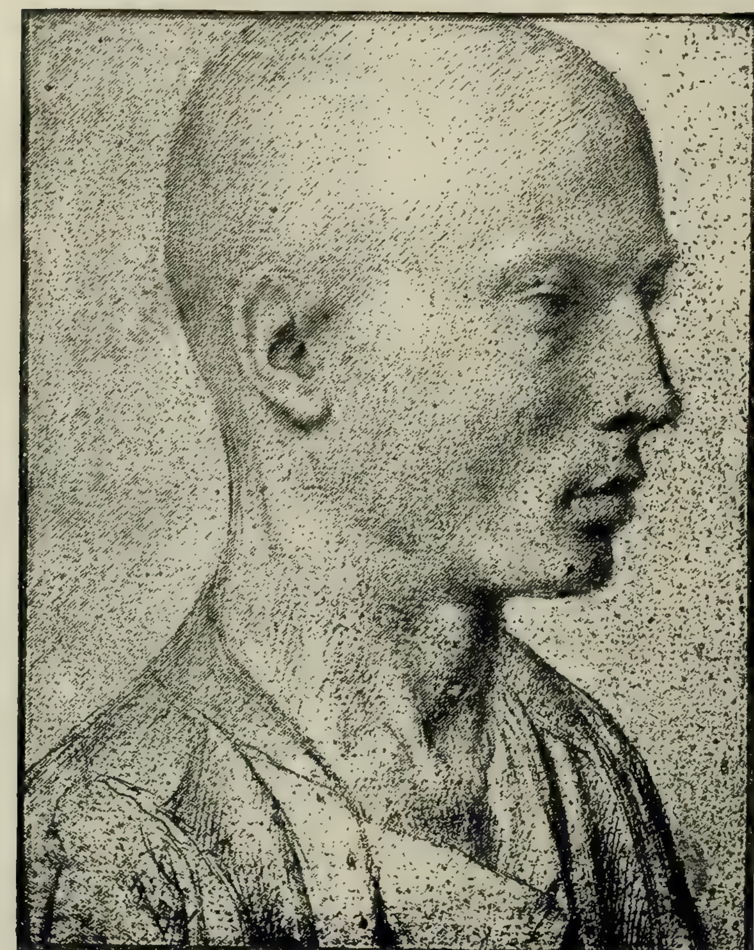
La princesse délivrée
par saint Georges (fragment).
Fresque de Pisanello.
(Église S. Anastasia à Vérone.)

A Milan, des fresques retrouvées sous le badigeon en 1868, et abîmées depuis par les restaurateurs, les *Attributs des Évangélistes* avec des *Saints* ou *Saintes* (chapelle Torriani à Sant' Eustorgio), se rapprochent trop de certains dessins de Pisanello pour ne point devoir être revendiquées en sa faveur[1].

dessins du Cabinet des Estampes de Berlin (n° 1359) nous montre deux *Enfants dansant* copiés de la chaire extérieure de la cathédrale de Prato.

1. Tauzia, *Notice des dessins de la collection His de la Salle*, p. 61. — *L'Art*, 1882, t. I, p. 222.

Les hors-d'œuvre abondent dans les tableaux de chevalet aussi bien que dans les fresques du maître. Dans l'*Adoration des Mages*, qui de la collection Barker est entrée au Musée de Berlin, l'amour de l'artiste pour les costumes pittoresques, pour les motifs piquants, pour un paysage soigneusement fouillé et pour la représentation des animaux se donne librement carrière. Nous y remarquons, entre autres, un paon perché sur le toit de la masure qui abrite la Vierge et, dans les airs, un faucon luttant avec un héron.

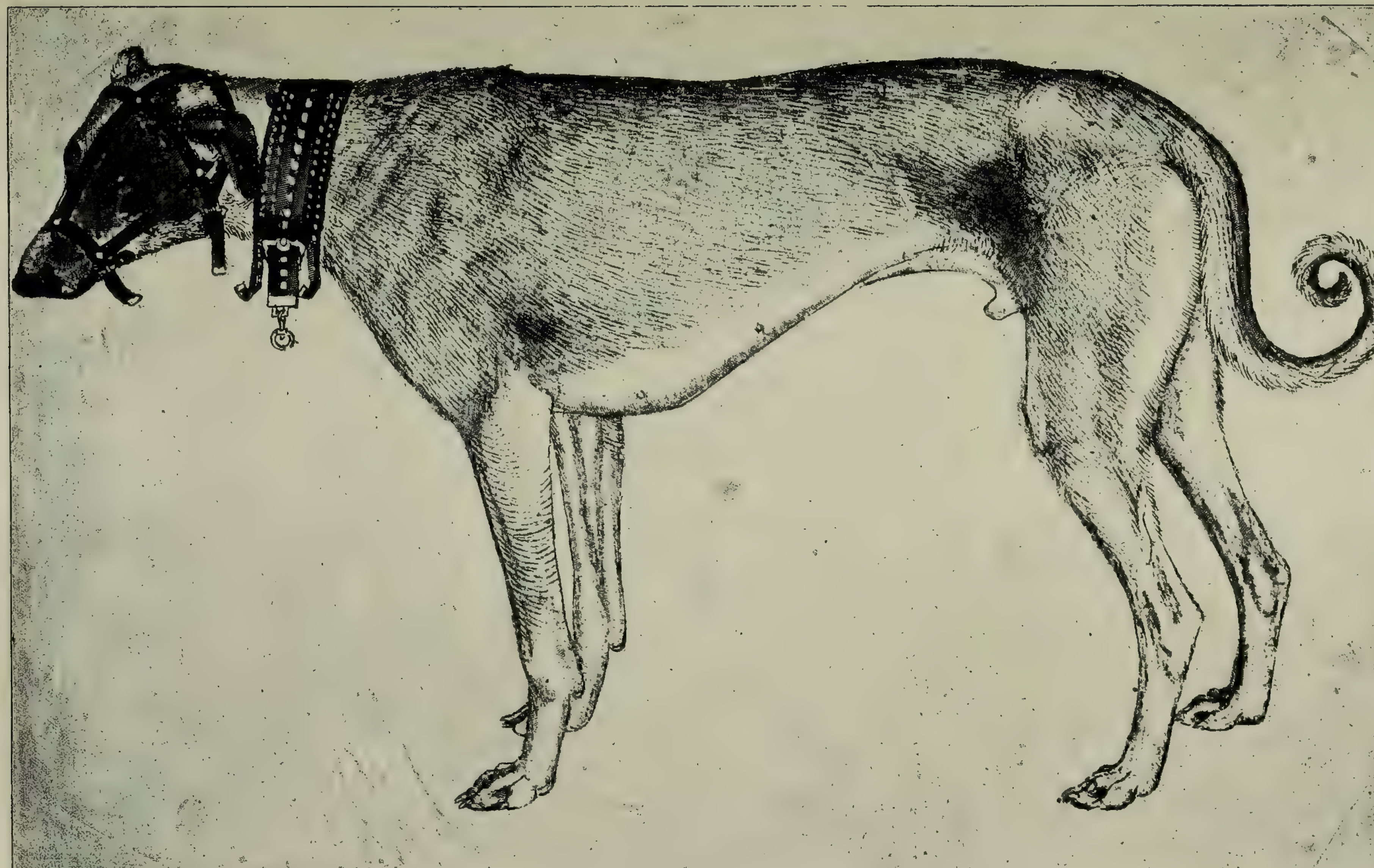


Étude de tête. Fac-simile d'un dessin de Pisanello.
(Musée du Louvre.)

L'abus des portraits et des costumes contemporains, cet abus propre à la plupart de ses confrères italiens, comme à tous les Flamands sans exception, éclate de plus belle dans le tableau de la Galerie nationale de Londres : *Saint Antoine et Saint Georges*. Celui-ci y porte un feutre à larges bords, un pourpoint, des brassards, des cuissards, des éperons semblables à ceux des capitaines italiens du quinzième siècle ; n'étaient certains attributs, on croirait avoir affaire à Lionel d'Este.

Un *Saint Hubert*, de la collection Ashburnham, à Londres, récemment revendiqué en faveur de Pisanello, nous montre le saint à cheval s'arrêtant à la vue du cerf portant la croix sur le front. L'intérêt principal de la scène consiste dans la variété des animaux qui peuplent le paysage boisé, un lévrier poursuivant un lièvre, des épagneuls, des caniches, des chiens d'arrêt, un ours, un héron, etc. La composition en elle-même pèche par sa confusion.

Un certain nombre d'autres tableaux figurent sous le nom de Pisanello. Citons, au Musée de Vérone, une *Vierge avec l'Enfant* (n° 90), tableau qui se rapproche à certains égards de la manière de Gentile da Fabriano, mais avec quelque chose de plus âpre, et qui se fait en outre remarquer par l'incorrection dans le dessin des mains. Une *Vierge au buisson de roses* (n° 341), également au Musée de Vérone, nous offre un style indéterminé, et nous hésitons, malgré



Étude de lévrier. Fac-simile d'un dessin de Pisanello. (Musée du Louvre.)

l'autorité de MM. Crowe et Cavalcaselle, à l'inscrire à l'actif du maître. Ce second tableau, qui est excessivement fatigué, pèche en outre par l'absence de toute perspective.

Il n'y aurait guère intérêt à entrer dans la discussion des différentes autres *Madones* qui portent le nom de Pisanello : les unes ont été défigurées par des retouches, les autres révèlent une main différente, comme ce tableau du Musée de Berlin que l'on revendique aujourd'hui en faveur de Bartolommeo Vivarini.

Pisanello a également abordé la peinture de portrait. Celui de *Lionel d'Este* (collection de M. Morelli à Milan; ancienne collection Barker) ressemble à un camée par son modelé à la fois simple, savant et ferme.

Les dessins de Pisanello, mieux partagés que ses peintures, se trouvent en séries plus ou moins considérables, au Louvre d'abord, où ils forment presque la totalité du célèbre recueil de Vallardi[1], puis à l'Ambrosienne de Milan, au Cabinet des Estampes de Berlin et dans diverses autres collections. Ils nous initient à la curiosité toujours en éveil de cet esprit si vif et si original, en même temps qu'à une science du dessin qui tient du prodige, toutes les fois que l'artiste ne se sent pas gêné par des réminiscences gothiques. Portraits, études d'animaux, de plantes, d'objets inanimés, esquisses de paysages, mythologie et tableaux de genre, compositions religieuses et compositions profanes, tout tente ce crayon si incisif. Voici une tête de jeune femme (reproduite par notre photogravure) lavée à l'aquarelle sur parchemin, d'une précision et en même temps d'une plénitude dont peut-être seules certaines gouaches de Dürer approchent. Mais d'ordinaire ce procédé ne paraît pas assez expéditif au maître : la plume ou la mine d'argent lui suffisent pour fixer, avec une netteté qui ne laisse rien à désirer, les physionomies des hommes ou des bêtes : rien n'égale la distinction ou la fierté des contours, maigres plutôt qu'amples, la liberté et la sûreté des mouvements, la franchise de la caractéristique.

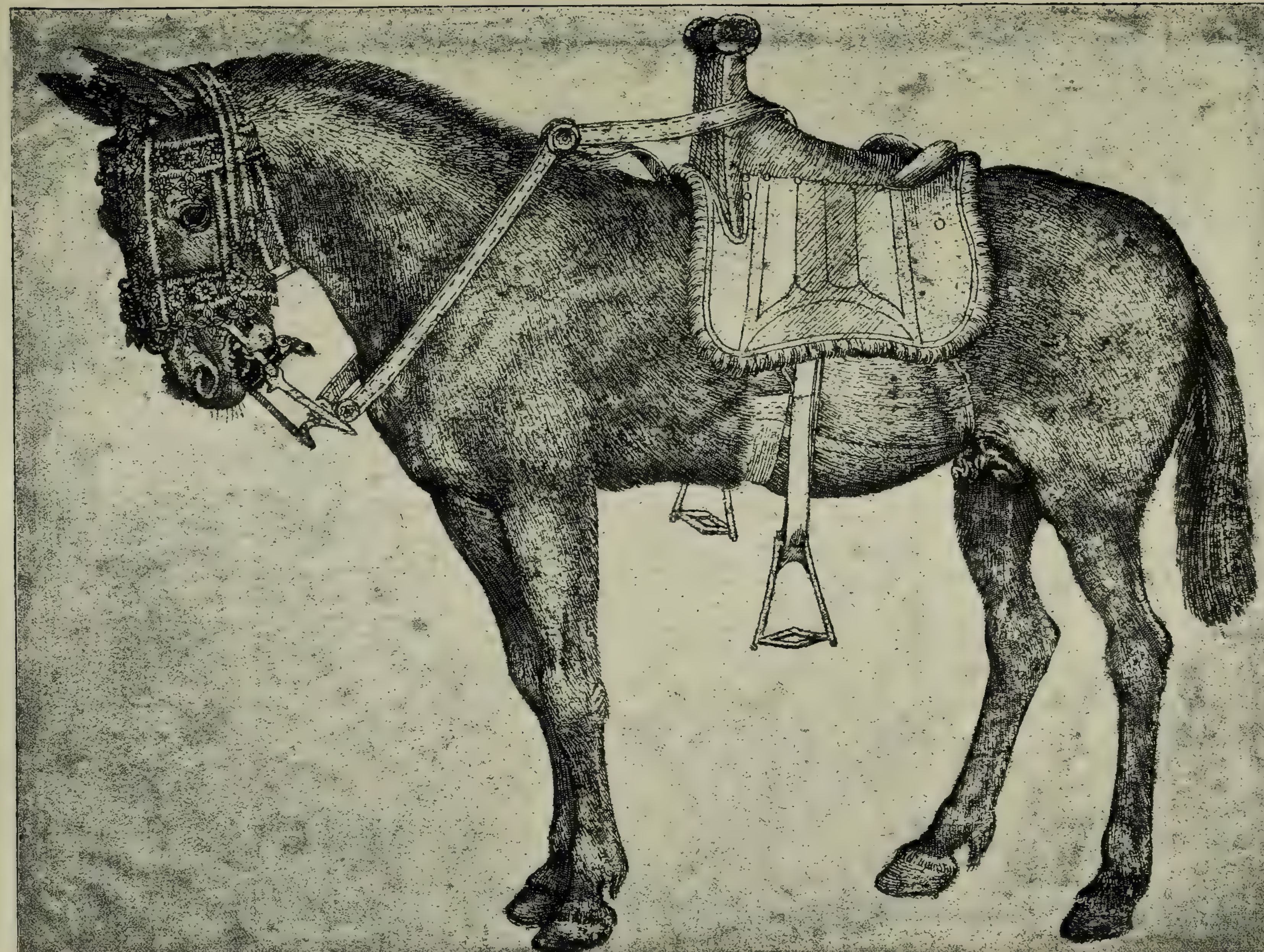
Nous retrouverons Pisanello dans le paragraphe consacré aux médailleurs, car son existence, comme celle de beaucoup de ses contemporains, a été double; à côté des titres sérieux qu'il a conquis en peinture, il a trouvé le temps de se faire une réputation brillante comme modeleur de médailles, ou, pour mieux dire, comme créateur de l'art moderne du médailleur.

La manière de Stefano de Zevio (né vers 1393; serait distinct, d'après les recherches modernes, de Stefano de Vérone) offre de grandes analogies avec celle de son quasi-compatriote Pisanello. Le fini de ses peintures décèle, chez lui également, un artiste nourri à l'école des miniaturistes; comme Pisanello,

1. Ces dessins ont longtemps passé pour l'œuvre de Léonard de Vinci : plusieurs d'entre eux figurent encore comme tels dans l'édition illustrée du livre de Charles Clément : *Michel-Ange, Léonard de Vinci, Raphaël.* — M. Reiset a le mérite d'avoir signalé le premier les rapports des dessins du recueil Vallardi avec les médailles de Pisanello ; *Une Visite à la National Gallery en 1876;* Paris, 1877, p. 42, 45.



Etude de tête. Fac-similé d'un dessin de Pisanello
(Musée du Louvre).



Étude de mulet. Fac-similé d'un dessin de Pisanello. (Musée du Louvre.)

il s'inspira parfois de Gentile da Fabriano; aussi plusieurs de ses tableaux ont-ils figuré jusqu'à ces derniers temps sous le nom du maître ombrien. De ce nombre est une *Madone avec des anges* qui offrent des roses à l'Enfant Jésus (galerie Colonna à Rome). Une *Adoration des Mages* du Musée de Brera à Milan (signée « Stefanus pinxit 1435 ») ne témoigne pas moins de cette influence qui s'allie cependant à une certaine rudesse septentrionale et à je ne sais quelles réminiscences gothiques ou germaniques (proportions élancées, draperies à longs plis). Un dernier point de contact entre Stefano de Zevio et Pisanello, c'est leur prédilection pour les animaux : comme son modèle, Stefano, artiste d'ailleurs infiniment moins bien doué, prodigue partout les oiseaux — surtout les paons — ou des quadrupèdes de petite taille[1]. Le Louvre possède plusieurs dessins de ce maître.

Parmi les peintres véronais citons encore le médailleur Matteo de' Pasti, l'auteur des *Triomphes de Pétrarque* peints sur le meuble exposé au Musée des Offices (voy. page 275). Ce maître y montre de la vigueur et de l'indépendance, sinon dans le coloris, du moins dans les figures, notamment dans les chevaux, qui ne manquent nullement d'allure.

A Milan, la famille des peintres de Besozzo (village qui appartenait à Facino Cane) poursuivit, mais avec infiniment moins de netteté et de distinction, une voie parallèle à celle que Pisanello avait inaugurée à Vérone.

Michelino da Besozzo, surnommé Molinari, travailla sous le duc Philippe-Marie Visconti (un de ses tableaux, la *Vierge tenant l'Enfant Jésus* et la *Présentation de l'Enfant Jésus au vieillard Siméon*, avec la date 1417, se trouve au dôme de Milan). Cet artiste mettait du réalisme dans le choix de ses sujets aussi bien que dans son interprétation. Il orna de fresques curieuses pour l'histoire des mœurs et pour l'histoire du costume un salon du palais Borromeo à Milan : des *Seigneurs et dames jouant aux tarots et à la paume*, des *Divertissements champêtres*[2]. Michelino, d'après Lomazzo, excellait à pourtraire les animaux; il s'essaya en outre dans des sujets plus ou moins libres : on connaît par des copies anciennes un tableau, assez indécent, *Deux Paysans et deux Paysannes se tordant de rire*, tableau auquel Léonard de Vinci fit l'honneur de l'imiter.

Leonardo da Besozzo[3], qui semble avoir quitté de bonne heure Milan pour chercher fortune à Naples (on l'y trouve dès le règne de la reine Jeanne II, et il y travaillait en 1458 encore), nous a laissé deux ouvrages importants, les miniatures d'une *Chronique universelle*, autrefois conservée dans la collection

1. Vasari, t. III, p. 628-629. — Crowe et Cavalcaselle, *Histoire de la Peinture italienne*, édit. all., t. V. — Tauzia, *Notice des dessins de la collection His de la Salle exposés au Louvre*, p. 65.
2. Gravés dans *l'Art*, 1882, t. II, p. 85-89.
3. Le marquis d'Adda : *l'Art*, 1882, t. II, p. 81-91 suiv. — H. Brockhaus, *Leonardo da Bisuccio* (extr. des *Springer-Studien*. Leipzig, 1885).

Morbio à Milan[1], et les fresques de la chapelle de Caracciolo, dans l'église San Giovanni a Carbonaro à Naples, des *Scènes de la vie de la Vierge*, et notamment un *Couronnement de la Vierge*, qui « rappelle un peu le style de Giotto, mais se rapproche davantage de Fra Angelico par le charme de l'expression, surtout dans les têtes d'anges (Rio) ». Ce cycle date, d'après le marquis d'Adda, de 1427; d'après M. Brockhaus, de 1442 au plus tôt. Antérieurement, Leonardo avait peint sur le mausolée de Ladislas, dans la même église, *Saint Jean-Baptiste* et *Saint Augustin.*

A la suite des Besozzo, il convient de citer les peintres Zavattari, Zanetto Bugatto, le portraitiste, Constantino Zenone da Vaprio et Leonardo Ponzani, qui travaillèrent à Milan pendant le règne de Philippe-Marie Visconti, puis, sous le règne de François Sforza, Bonifacio Bembo et Cristoforo Moretti de Crémone[2].

De même que l'architecture lombarde se trouva absolument déséquilibrée, une fois Bramante fixé à Milan, de même la peinture de cette région se transforma complètement après l'arrivée de Léonard : il nous faut donc renvoyer l'étude des ouvrages de Vincenzo Foppa, de Zenale, de Buttinone, de Borgognone, au volume dans lequel nous nous occuperons de Léonard et de son entourage.

Les novateurs florentins, ainsi que ceux du duché de Milan et de la ville de Vérone, avaient pris pour point de départ de leurs réformes le naturalisme : le groupe si important des peintres padouans chercha au contraire le salut dans l'étude de l'antiquité, étude plus ou moins exclusive selon le tempérament et le talent de chaque maître. L'histoire de l'illustre Andrea Mantegna, dont nous avons dû réserver la biographie pour notre second volume, nous apprendra que, sans avoir peut-être la fraîcheur et la spontanéité des naturalistes, les champions du classicisme firent faire un pas non moins décisif à la grande peinture d'histoire et préparèrent sa suprême évolution avec Raphaël.

Francesco Squarcione[3], né à Padoue en 1394, mort dans la même ville en 1474, et surnommé le Père des peintres, parce qu'il avait formé cent trente-sept élèves, tel est le nom en qui s'incarne cette donnée si essentiellement artificielle. Ce maître s'adonnait surtout, à ce qu'il semble, aux études théoriques. Les œuvres qu'on lui attribue sont en trop petit nombre et trop douteuses pour que nous puissions nous faire une idée exacte de son talent. Mais nous savons par des témoignages certains qu'il ne négligea rien pour réunir les meilleurs

1. Voy. F. Gregorovius, *Una Pianta di Roma delineata da Leonardo da Besozzo Milanese*. Rome, 1883. — E. Müntz, *Études iconographiques et archéologiques sur le moyen âge;* Paris, Leroux, 1887, p. 106. — Une de nos gravures (p. 248) montre de quelle étrange façon Leonardo travestissait les héros de l'antiquité.

2. Voy. Lermolieff, *die Werke italienischer Meister*, p. 452-453. Cf. ci-dessus, p. 179 et suiv.

3. Bibl. : Selvatico, *Il pittore Francesco Squarcione, Studii storico-critici*. Padoue, 1839.

modèles d'enseignement. Ayant parcouru l'Italie et la Grèce, il en avait rapporté de nombreux bustes, statues, bas-reliefs ou fragments d'architecture antiques; il compléta ces séries au moyen d'une collection de moulages, dans laquelle il semble d'ailleurs n'avoir vu, ainsi que la plupart de ses élèves, que le côté extérieur, non l'esprit qui animait ces chefs-d'œuvre. Il les employait comme éléments décoratifs, prodiguant les oves, les palmettes, les grecques, les sphinx, les cornes d'abondance, au lieu de s'inspirer des principes mêmes des anciens pour ennoblir son style.

Parmi les innombrables élèves de Squarcione, le Dalmate Gregorio Schiavone (admis en 1441 dans la corporation des peintres de Padoue, mort en 1470) a développé avec le plus de rigueur peut-être et le plus d'étroitesse le programme du maître. Sa passion pour l'attirail archéologique détonne avec d'autant plus de force qu'elle s'exerce non sur des sujets antiques, où elle eût été parfaitement à sa place, mais sur des tableaux de dévotion : Marie assise avec l'Enfant sur un trône richement orné, voilà le thème qu'il a traité dans ses *Madones* du Musée de Berlin, de la National Gallery de Londres (où des saints ont pris place à côté de la Vierge de manière à former une *Sainte Conversation*), du Musée de Turin et enfin du Musée du Louvre[1]. Dans tous ces ouvrages, Schiavone accumula les marbres précieux, les intailles, les camées, avec une prodigalité qui eût pu faire envie à Fra Francesco Colonna, l'auteur du *Songe de Polyphile* (voyez page 366); tout au plus y mêle-t-il de loin en loin quelques festons de fleurs et de fruits naturels. On dirait des châsses composées par un joaillier : les figures humaines comptent à peine; le cadre est tout.

Tout autre était le Vénitien Jacopo Bellini (né à la fin du quatorzième ou au commencement du quinzième siècle, mort vers 1464[2]), esprit vibrant, ouvert aux impressions les plus diverses. Le précieux recueil récemment acquis par le Louvre[3] et le recueil du British Museum nous permettent d'affirmer qu'à côté du Squarcione, Jacopo, le père des deux Bellini et le beau-père de Mantegna, exerça une influence prépondérante sur le développement de la peinture à Padoue. Attaché d'abord à Gentile da Fabriano, qu'il suivit de Venise à Florence, Jacopo Bellini se familiarisa dans cette dernière ville, qu'il habita de 1423 à 1425 et qu'il dut quitter à la suite d'une rixe, avec les idées des novateurs, notamment de Paolo Uccello (ce qui ne l'empêcha pas à l'occasion de copier Fra Angelico : folios 58, 59, 60 du recueil du Louvre). Nous le voyons surtout apporter un soin particulier à la représentation des animaux et à celle

1. Gravé dans *la Renaissance au temps de Charles VIII*, p. 287. Ce tableau a été restitué à son véritable auteur par M. L. Courajod.

2. Voy. l'article de M. Meyer dans l'*Allgemeines Künstler-Lexikon* (1882).

3. J'ai fait connaître le premier ce recueil dans deux articles de la *Gazette des Beaux-Arts*, auxquels je renvoie le lecteur (octobre et novembre 1884). Cf. les notices de MM. Courajod et Héron de Villefosse dans le *Bulletin de la Société des Antiquaires de France*, 1884.



du paysage, sauf à se séparer rapidement de ses maîtres sur un point essentiel, je veux dire l'imitation de l'antique, que l'artiste vénitien sut porter à un raffinement absolument inconnu aux Florentins. Fixé à Padoue, dans ce milieu encore tout imprégné du souvenir de Pétrarque et de la Renaissance du quatorzième siècle, il travailla, parallèlement au Squarcione et, selon toute vraisemblance, d'une manière indépendante, à s'assimiler et à propager les modèles grecs ou romains. Reconstituer cette civilisation éteinte, conserver par ses dessins le plus grand nombre de monuments — sculptures, armes, inscriptions, — tel fut le but principal de Jacopo.

En 1430, Jacopo commença dans sa ville natale le recueil conservé aujourd'hui au British Museum. En 1441, de passage à Ferrare, il s'y engagea dans une sorte de joute contre Pisanello : il s'agissait de pourtraire le jeune Lionel d'Este : quoique Pisanello eût consacré six mois à ce travail, Bellini, tout frais débarqué de Venise, sut donner à l'effigie qu'il peignit une telle ressemblance et une telle exubérance de vie, qu'il remporta la palme[1]. — Le reste de son existence semble s'être partagé entre Padoue et Venise.



Portrait du Squarcione (fragment).
D'après une fresque de Mantegna aux Eremitani de Padoue.

Les tableaux de Jacopo, des *Madones* (Académie des beaux-arts de Venise; collection Tadini, à Lovere), des *Crucifixions* (Musée de Vérone), une *Scène de chasse* (collection de lord Elcho à Londres), ont, comme ceux de Pisanello, encore quelque chose d'archaïque; aussi sans l'aide des dessins aurions-nous de la peine à deviner ce que l'esprit du maître vénitien renfermait d'initiative, de fraîcheur et de poésie. Tenons-nous-en à cette meilleure partie de lui-même.

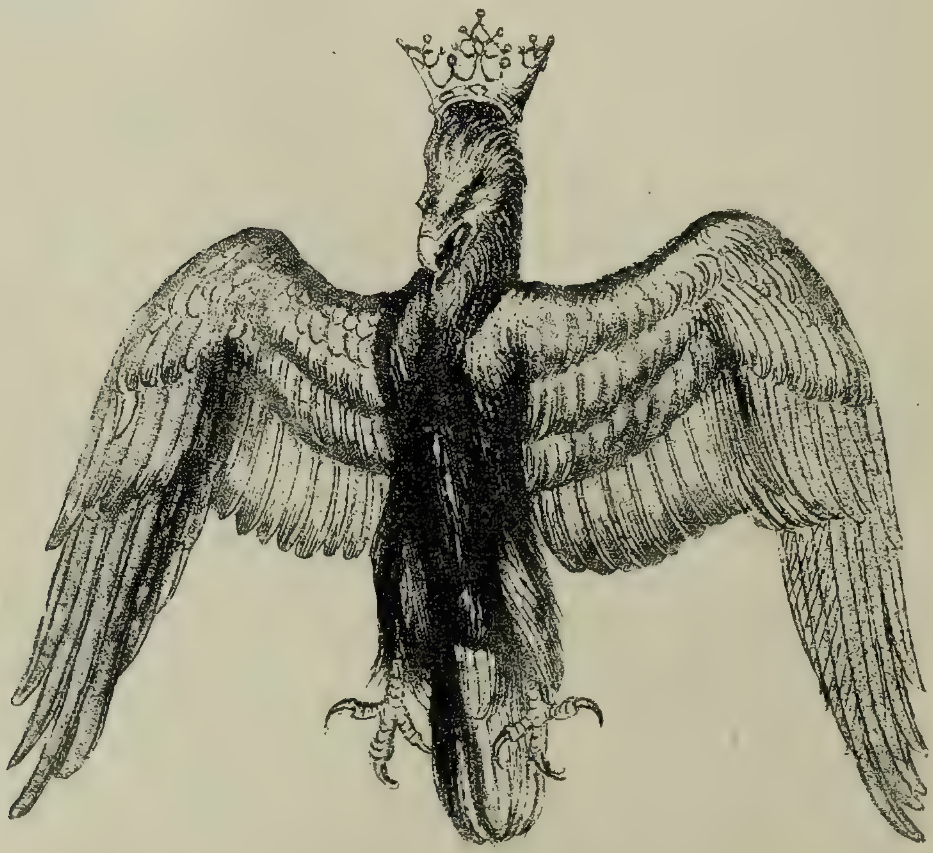
L'animalier, comme on dirait aujourd'hui, est doublé d'un paysagiste à la fois très personnel et très habile. Jacopo affectionne les paysages d'automne ou d'hiver, les arbres dénudés, la nature qui sommeille. Il y a un charme tout particulier dans ces plaines soigneusement cultivées, avec leurs rangées de plates-bandes, leurs sillons parallèles, leurs chemins sinueux s'étendant au pied de montagnes à pic ou de villes aux tours crénelées; chaque détail y est loyalement conquis sur la réalité et l'effet général s'obtient sans le moindre artifice. L'artiste n'a même pas besoin, pour nous intéresser, de ces mouvements de terrains, de ces cours d'eau, de ces montagnes ondulées, sans lesquels il n'y avait pas de

1. Article de M. Venturi : *der Kunst-freund*, 1885, p. 291-292.

paysage aux yeux de certains maîtres du genre, tels que les Ombriens. Les motifs les plus simples sont ceux dont il tire le parti le plus brillant.

Il est moins facile d'analyser les rares facultés d'observateur et de poète dont Bellini a fait preuve d'un bout à l'autre de ses recueils, ces attitudes et ces gestes pris sur le vif, ces contrastes piquants et pittoresques (par exemple l'aigle au repos et l'aigle se préparant à prendre son essor dans la *Vierge adorant l'Enfant Jésus*), la grâce de ses enfants, l'un jouant de la flûte, l'autre tenant un papegai (la *Descente de croix*), l'imprévu de certains motifs, tels que l'arrière-train de cheval paraissant au bas de l'escalier sur lequel Hérode prend réception de la tête de saint Jean-Baptiste. C'est à de tels traits que l'on reconnaît le peintre de race.

Cette rapide esquisse de l'histoire des novateurs italiens pendant les deux premiers tiers du quinzième siècle aura eu du moins l'avantage de montrer à quel point les éléments naturalistes l'emportent dans la peinture sur les éléments classiques, sauf chez les peintres de l'École de Padoue. Bientôt nous verrons se produire le phénomène inverse, et rien, à mon avis, ne saurait mieux distinguer la Première Renaissance de la Renaissance parvenue à son apogée, que cette recherche de la vérité opposée au culte de la beauté.



Aigle couronné.
Fac-similé d'un dessin de Pisanello. (Musée du Louvre.)



Bordure d'un manuscrit exécuté pour le duc d'Urbin.
(Bibliothèque du Vatican, fonds d'Urbin, n° 93.)

CHAPITRE III

LES REPRÉSENTANTS DU STYLE DE TRANSITION. — GENTILE DA FABRIANO. — FRA ANGELICO. — FRA FILIPPO LIPPI.

Nous consacrons ce chapitre aux représentants du style de transition — des spiritualistes évidemment, — qui estiment qu'entre les efforts des novateurs, c'est-à-dire des naturalistes, et l'inertie des conservateurs, en d'autres termes des derniers sectateurs de Giotto, ils pourront se tailler un rôle somme toute honorable et digne d'envie. Pleins de respect pour la tradition religieuse, poètes plutôt qu'observateurs, doués de plus d'imagination et de sensibilité que d'esprit critique, ils tenteront, sans renoncer à profiter à l'occasion des découvertes techniques de leur temps, de faire passer l'idée avant la forme, l'expression des sentiments avant la ressemblance physique, la beauté avant l'exactitude. Le corps n'est à leurs yeux que l'enveloppe terrestre qui abrite, d'après la belle image de Dante, le papillon divin. Peut-être avaient-ils le pressentiment que les naturalistes, parvenus aux dernières limites d'une évolution toute scientifique, et les classiques, refroidis et desséchés par ce long contact avec un monde éteint, se verraient forcés, comme Faust vieilli, de compter avec les droits de l'âme et du cœur : à ce moment ils ouvriraient à leurs adversaires de la veille les trésors qu'ils avaient en réserve, et de cette triple source d'inspiration, l'étude de la nature, qui communique à l'œuvre d'art la vie, l'étude de

l'antique, qui lui donne la pureté des formes, enfin la tendresse, l'extase, l'amour, légués par le christianisme, jaillirait un idéal nouveau, celui que Raphaël a formulé dans les Stances du Vatican. Gardons-nous donc bien de confondre ces spiritualistes, qui s'appellent Gentile da Fabriano, Fra Angelico, Benozzo Gozzoli, Fra Filippo Lippi, avec les conservateurs qui végétaient tristement, non seulement au fond des provinces, mais encore dans des capitales telles que Rome (par exemple Antonazzo Aquilio), Bologne, Venise, et même Florence. Et encore est-ce faire beaucoup d'honneur à ces médiocrités que de les considérer comme un parti : ils se renfermaient dans l'imitation des œuvres anciennes, non par conviction, mais par lassitude.

Le plus célèbre des peintres italiens de la première moitié du quinzième siècle, et l'un des plus vaillants champions du style de transition, celui dont les contemporains recherchaient avec le plus d'ardeur et cotaient le plus haut les ouvrages, Gentile di Niccolò di Giovanni di Masso, avait pour patrie la ville de Fabriano, en Ombrie : d'où le nom sous lequel il est connu. Il y naquit entre les années 1360 et 1370. On manque de données sur ses débuts (peut-être put-il encore profiter des leçons de son compatriote Allegretto Nuzi, † 1385); nous savons seulement que les courants siennois, représentés par Taddeo di Bartolo, se mêlèrent aux courants ombriens, représentés par Ottaviano Nelli de Gubbio († 1444; son chef-d'œuvre, une *Vierge glorieuse* (1404), orne l'église Santa Maria Nuova di Gubbio[1]), pour déterminer la manière du jeune Gentile.

La primitive École ombrienne, représentée par Allegretto Nuzi de Fabriano, Ottaviano Nelli de Gubbio, Gentile de Fabriano, Lorenzo et Jacopo de San Severino[2], les Boccati de Camerino, Benedetto Buonfigli et Fiorenzo di Lorenzo de Pérouse, ne ressemblait en rien à l'École fondée par le Pérugin. Autant le style de celui-ci, comme celui de son coreligionnaire Niccolò de Foligno (improprement appelé Alunno), affectait des allures élégiaques et mystiques[3], autant ses prédécesseurs montraient de vivacité; autant il dédaignait les ressources de l'ornementation, la richesse des costumes, l'éclat des couleurs, autant ses prédécesseurs les recherchaient, fidèles aux traditions des miniaturistes; observateurs pleins d'esprit, sans renoncer à s'élever au lyrisme, ils se plaisaient à raconter, et ils y réussissaient, en mêlant parfois aux récits sacrés des traits piquants, à l'instar des Florentins; le Pérugin au contraire ignorait la progression d'un récit, le développement dramatique d'une scène : un sentiment unique transportait toujours ses acteurs, et nul peintre ne mit moins

1. Bonfatti, *Memorie storiche di Ottaviano Nelli*. Gubbio, 1843.

2. Une de nos gravures (p. 301) reproduit la *Prédication de Saint Jean-Baptiste* peinte à Urbin par les deux San Severinates.

3. Voy. Lermolieff, *die Werke italienischer Meister in der Galerien von München, Dresden und Berlin*, p. 293-294.

de variété dans ses expressions. Est-il nécessaire d'ajouter que cette École ombrienne de la fin du quatorzième et du commencement du quinzième siècle, isolée dans ses montagnes, entourée de modèles archaïques, avec ses forces en quelque sorte latentes, se trouvait hors d'état de poursuivre le progrès avec la rigueur scientifique propre aux Florentins? Faut-il le regretter? Peut-être ses productions ne nous charment-elles qu'en raison de la naïveté et de l'inexpérience qui y éclatent. Il fait bon parfois détendre l'arc et trouver un peu de sentiment vrai à la place de beaucoup de science.

On range parmi les premiers ouvrages de Gentile un retable dont le centre, avec le *Couronnement de la Vierge*, est resté à Fabriano, tandis que les volets, ornés des figures de saint François, de saint Jérôme, de sainte Madeleine et de saint Dominique, ont été transportés au Musée de Brera à Milan. Rien ne saurait donner une idée du charme que respirent ces figures naïves, fraîches, gracieuses, avec leur air de jeunesse et de bonté, dernier reflet du moyen âge. Par contre, l'amour avec lequel l'artiste a traité la végétation forme l'indice des temps nouveaux. Saint Jérôme, par exemple, est debout sur une bande de gazon émaillé des plus jolies fleurs, de trèfles, de myosotis, etc., dont les tons bleus, jaunes, blancs et rouges forment l'assemblage le plus gai et le plus coquet. Après la figure humaine retrouvée par Giotto, voilà donc le règne végétal qui renaît à son tour.



Portrait de Gentile da Fabriano.
(D'après la gravure publiée par Vasari.)

Plus tard (avant 1421), nous rencontrons Gentile à Brescia, où il décora une chapelle pour le compte de Pandolfo Malatesta; puis, vers 1420, à Venise, où il peignit, au Palais des Doges, la *Bataille navale livrée par les Vénitiens à Frédéric Barberousse :* il y rendit, entre autres, avec tant de vérité et d'énergie la violence d'une tempête qui déracinait les arbres et renversait les maisons, qu'on ne pouvait contempler la scène, nous affirme un contemporain, sans éprouver un frisson. De cette composition, déjà fort endommagée quelques lustres plus tard, il ne reste depuis longtemps que le souvenir.

En 1421 Gentile partit pour Florence, accompagné du jeune Jacopo Bellini, et il résida jusqu'en 1425 sur les bords de l'Arno. Dans ce milieu en effervescence, son talent prit un essor extraordinaire; le tendre peintre ombrien se transforme tout à coup en observateur, en réaliste; il substitue aux types traditionnels des figures choisies dans son entourage immédiat; il s'essaye dans le raccourci; il recherche des effets de perspective. On a souvent parlé de l'influence qu'aurait exercée sur lui Masaccio; mais le peintre du Carmine ne comptait en 1421 que vingt ans. On mettra en avant avec plus de raison le nom de Masolino, auquel il faut ajouter les noms de Donatello et de Ghiberti. Où Gen-

tile dut le moins aux Florentins, ce fut dans ses paysages, déjà si pittoresques et si mouvementés. A cette époque, aucun de ses hôtes n'aurait su y mettre tant de justesse et tant d'animation.

Ce fut à Florence, en 1423, pour le Mécène illustre qui s'appelait Palla Strozzi (voy. page 66), qu'il peignit, au prix de 150 florins seulement, son chef-d'œuvre, l'*Adoration des Mages*, primitivement destinée à l'église de la Trinité, aujourd'hui à l'Académie des beaux-arts. Ce retable, de dimensions moyennes, représente au centre l'*Adoration des Mages*, et sur la prédelle la *Nativité* et la *Fuite en Égypte*, qui sont restées en place, tandis qu'une troisième scène, la *Présentation au Temple*, est entrée en 1812 au Musée du Louvre, où elle se trouve aujourd'hui encore.

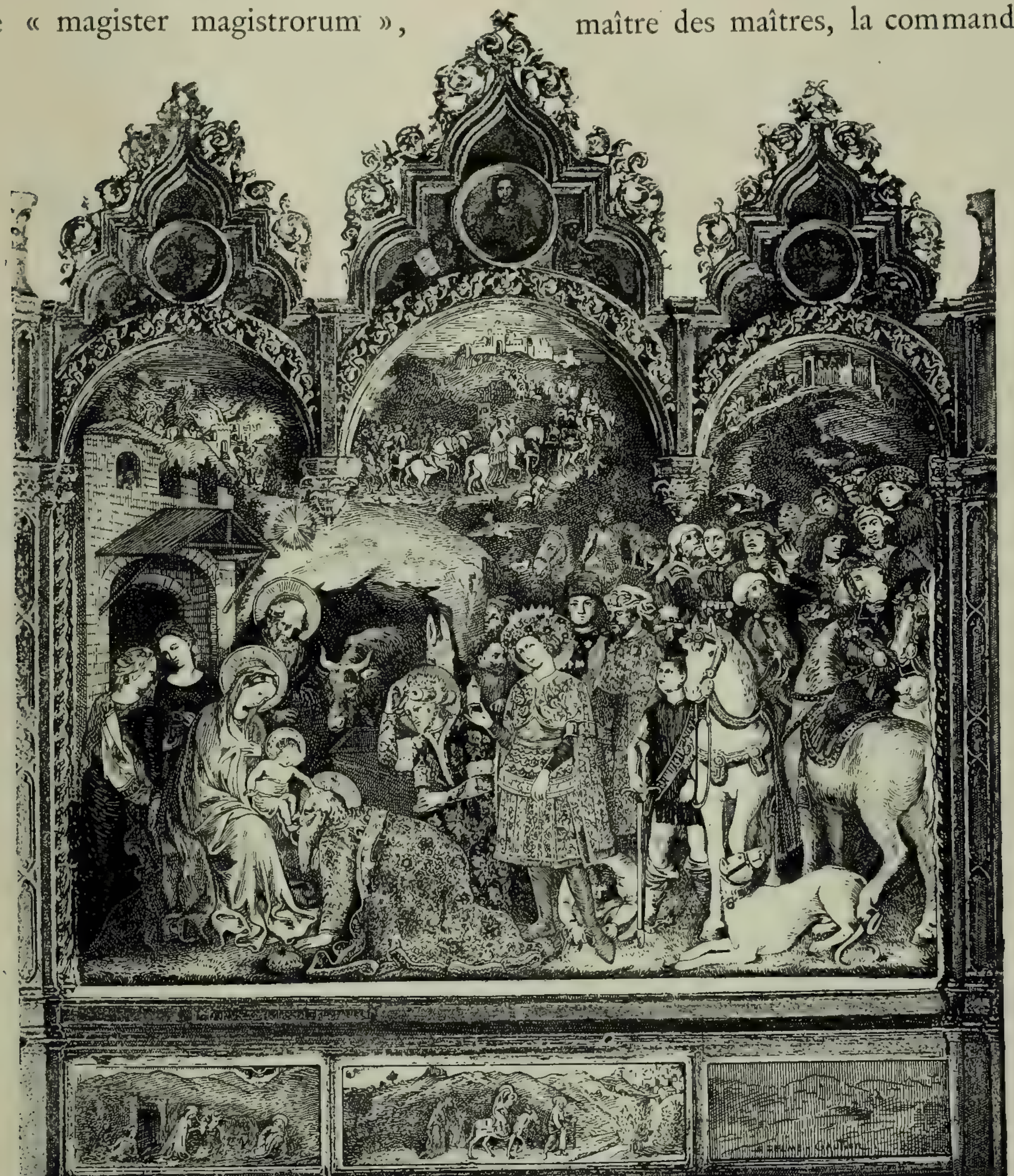
Ce qui frappe d'admiration dans l'*Adoration des Mages*, c'est le mélange de solennité et d'animation, ce roi si majestueux prosterné devant l'Enfant divin, cet autre si noble et si radieux avec son pourpoint éclatant et sa riche couronne, puis une foule d'attitudes pleines de naturel, les deux femmes debout derrière la Vierge, l'écuyer qui attache ses éperons, celui qui tient un cheval richement caparaçonné, les autres chevaux qui hennissent ou se cabrent, les singes montés sur le chameau, la variété des expressions sur ces nombreuses figures, les unes pourtraites à Florence même, les autres offrant un caractère exotique très marqué, enfin l'admirable cortège des cavaliers dans un paysage superbe d'ampleur et d'animation : toutes qualités de premier ordre, qui, pour ce tableau du moins, rapprochent Gentile des réalistes, dont il se distingue d'ailleurs par tant d'autres particularités. C'est en effet le temps heureux où le réalisme n'a pas encore tué la poésie, où par-dessus la précision des détails l'artiste sait répandre un indéfinissable parfum de jeunesse et de grâce.

En 1425 Gentile peignit, pour l'église San Niccolò, également à Florence, une *Madone avec des saints*, avec des *Scènes de la vie de saint Nicolas de Tolentino* dans la prédelle, ouvrage porté aux nues par Vasari. Les volets, qui seuls sont restés en place, représentent *Sainte Madeleine*, *Saint Nicolas*, *Saint Jean-Baptiste* et *Saint Georges*, tous couverts de riches ornements. Un autre tableau conservé au même endroit nous montre *Dieu le Père envoyant la colombe au Christ et à la Vierge agenouillés l'un à côté de l'autre*, la *Résurrection de Lazare* et plusieurs saints.

Gentile gardait quelques-unes des habitudes des miniaturistes, notamment leur amour pour les couleurs éclatantes. Dans le retable de l'Académie de Florence, les costumes ont une éblouissante richesse; je relève parmi eux des étoffes rouge vermillon, bleu d'azur, bleu violet, tons qui n'ont jamais existé dans la réalité. On en peut dire autant des constructions multicolores (bleues, rouges, violacées) qui sont censées représenter Jérusalem. Ces tons conventionnels frappent d'autant plus que le maître a parsemé le sol de fleurs révélant l'amour le plus vif de la nature, marguerites, myosotis, etc., toutes d'une fraîcheur exquise. On retrouve les mêmes tendances chez Fra Angelico, dont la manière offre une certaine analogie avec celle de Gentile, mais dont on a voulu, bien à

tort, faire le maître de l'artiste ombrien, car celui-ci jouissait déjà d'une réputation sans pareille à une époque où le nom de l'artiste dominicain était à peine connu de quelques initiés. Ce serait intervertir les rôles que de supposer qu'un artiste aussi éminent ait accepté les leçons d'un confrère beaucoup plus jeune.

En 1425, Gentile se rendit à Orvieto, où il reçut, avec la qualification de « magister magistrorum », maître des maîtres, la commande



L'Adoration des Mages, par Gentile da Fabriano.
(Académie des Beaux-Arts à Florence.)

d'une *Vierge glorieuse*, conservée aujourd'hui encore au dôme, mais presque ruinée. Vers 1426 il alla s'établir à Rome, où le pape Martin V le chargea de décorer le Latran, aux appointements, fabuleux pour l'époque, de 300 florins d'or (environ 15000 francs de notre monnaie) par an. Gentile y représenta l'*Histoire de saint Jean-Baptiste* et, au-dessus, des figures de *Prophètes* en grisaille. Ces peintures, depuis longtemps détruites, eurent le privilège de fixer

l'attention de Roger Van der Weyden ; ayant visité la basilique de Latran, le célèbre peintre flamand éprouva la plus vive surprise à la vue de l'œuvre de Gentile, et, après avoir appris le nom de l'auteur, déclara qu'il l'emportait sur tous les autres peintres italiens. Michel-Ange faisait grand cas, lui aussi, du talent de Gentile ; il disait que sa main, son style, ressemblaient à son nom.

La Toscane, les Marches et l'Ombrie regorgeaient d'ouvrages de Gentile : on en trouvait à Gubbio, à Pérouse, à Città di Castello, à Sienne. Parmi les plus importants ou les mieux conservés de ses tableaux, citons la *Crucifixion* de l'église S. Agostino à Bari[1], la *Vierge* et des *Scènes de la vie de la Vierge et de la vie du Christ*, au Musée de Berlin ; puis au Louvre, outre la *Crucifixion*, une *Vierge avec l'Enfant Jésus debout sur ses genoux* (n° 171 ; à gauche le donateur, un Malestata ; au fond à droite, un cerf, un paysage montagneux et des châteaux[2] ; le tout assez pauvre comme composition et comme style).

D'après une découverte toute récente, ce maître éminent serait mort en 1427 ou en 1428, et non vers 1450, comme on le croyait jusqu'ici[3].

Gentile da Fabriano a marqué sa place parmi les artistes supérieurs, grâce à la distinction de son talent, plutôt que grâce à la fécondité de ses principes. Il s'est créé un style charmant, exquis, en mêlant les réminiscences du moyen âge aux échappées sur le monde nouveau, mais n'a pas su lui donner la force suggestive propre aux novateurs florentins contemporains. En un mot, son art, très personnel, n'est pas de ceux qui admettent, de la part des disciples ou imitateurs, un développement normal ; son élève Jacopo Bellini ne tarda pas à rompre avec la tradition mystique pour sacrifier tour à tour au réalisme et à l'imitation classique. D'autres, Franciscus Gentilis, Antonio di Agostino di ser Giovanni de Fabriano, Nerito de Padoue, restèrent au-dessous du médiocre.

Veut-on savoir où pouvait prétendre une École qui se privait volontairement ou par indolence des ressources créées par le naturalisme, on n'a qu'à jeter les yeux sur les peintres siennois du quinzième siècle. Le champion des mystiques, F.-A. Rio, a beau s'extasier devant les productions des Domenico di Bartolo († 1449), des Stefano di Giovanni surnommé Sassetta († 1480), des Sano di Piero (1406-1481), des Taddeo di Bartolo († 1422 ; voy. page 247-249), et même des Matteo di Giovanni († 1495) : tout observateur indépendant y cherchera en vain la fraîcheur des impressions, la force de la caractéristique ; il n'y trouvera que des attitudes embarrassées, des figures d'un autre temps, quelque chose d'enfantin ou plutôt de vieillot[4].

1. Gravée dans les *Kunstdenkmæler* de Schulz, t. III, p. 174.
2. Gravé dans *les Médailleurs* de M. Heiss : *L. B. Alberti*, p. 32.
3. *Archivio storico dell' Arte*, 1888, p. 331.
4. Seul le Vecchietta, que nous avons déjà apprécié comme sculpteur (p. 570), a su s'élever plus haut dans son retable de la cathédrale de Pienza (avec la signature *Opus Laurentii Petri*

A Florence — en dehors du camaldule Dom Lorenzo Monaco (1370-1425), dont le chef-d'œuvre, le *Couronnement de la Vierge* (1413, autrefois à l'abbaye de Cerreto, aujourd'hui au Musée des Offices), riche de plus de cent figures, se distingue par une exécution un peu arriérée, la candeur du sentiment, le luxe des couleurs[1], — le champion principal de la vraie tradition religieuse est Fra Angelico.

Le peintre auquel la suavité de son style, non moins que la sainteté de sa vie, a valu le surnom d'Angélique et le titre de « Beato », ou Bienheureux[2], naquit près du château de Vicchio, dans la province de Mugello, à quelque distance de Florence. C'est donc à tort qu'on lui a donné pour patrie Fiesole; sa longue résidence dans le couvent de cette ville a seule pu provoquer cette erreur. Il n'est pas plus exact de dire qu'il s'appelait Giovanni. Ce prénom lui fut imposé lors de son entrée dans les ordres. Son vrai prénom était Guido ou Guidolino, et celui de son père, Pierre. Quant à son nom de famille, son « cognome », comme on dit de l'autre côté des monts, on l'ignore. Peut-être n'en avait-il pas. Rien de plus fréquent en Italie au quinzième siècle, surtout dans les classes inférieures. On se bornait à joindre au prénom du fils celui du père, et cette désignation suffisait. Pour les contemporains, je l'affirmerais volontiers, Fra Angelico s'appelait tout simplement Guido di Pietro, Guido fils de Pierre.



Portrait de Fra Angelico.
(D'après la gravure publiée par Vasari.)

On s'accorde à placer la naissance de Fra Angelico en 1387. Ainsi, le futur peintre dominicain était plus jeune que la plupart des artistes qui arrivèrent à la célébrité en même temps que lui : Gentile da Fabriano (né vers 1370), Ghiberti (1378), Brunellesco (1379), Masolino (1384), Donatello (1386).

On ne sait rien de sa famille, ni de ses premières années. Vasari se borne à dire qu'il n'était pas sans fortune, et qu'il lui aurait été facile de mener une existence agréable. Admettons que son père fût un riche laboureur. Cette hypothèse ne modifiera pas l'idée que l'on peut se faire du développement du jeune artiste; car chez lui le sentiment religieux prima de bonne heure, et sans doute dès la plus tendre enfance, toutes les autres impressions. Ce qui importerait

scultoris de Senis). Il y a introduit la Vierge, un Christ, qui plane au-dessus de sa mère, sainte Agathe, sainte Catherine de Sienne, deux papes, enfin six saints, patriarches ou prophètes. Ces figures sereines ou recueillies, graves ou émues, sévères ou majestueuses, donnent à l'ensemble une élévation et une éloquence rares, et je n'hésite pas à déclarer que, pour une fois, le maître siennois a uni à la suavité traditionnelle de ses compatriotes une fierté de dessin et une force dramatique dignes des Florentins.

1. Voy. les *Chefs-d'œuvre de la Peinture italienne*, par M. P. Mantz, p. 83.

2. Bibl. : Marchese, *Memorie dei più insigni Pittori, Scultori ed Architetti domenicani.* — Rio, *de l'Art chrétien.* — Cartier, *Vie de Fra Angelico de Fiesole*. Paris, 1857.

davantage, ce serait de savoir quel a été son premier maître. L'adolescent semble avoir surtout reçu les leçons des miniaturistes : de là certaines pratiques dont il lui fut très difficile de se défaire dans la suite. Cette influence saute aux yeux; on s'étonne que des connaisseurs aussi clairvoyants que MM. Crowe et Cavalcaselle aient pu la révoquer en doute. Ces premières études n'occupèrent d'ailleurs pas longtemps le jeune artiste de Vicchio. Dès 1407 il se présenta, avec son frère Benedetto, que l'on cite comme calligraphe et miniaturiste, au couvent de Fiesole, demandant à être reçu dans l'ordre de Saint-Dominique.

Fra Angelico avait vingt ans quand il entra dans l'ordre; il en avait soixante-huit quand il mourut. Ce long intervalle, si riche en productions, si pauvre en événements, peut se diviser en quatre périodes principales : 1° séjour à Cortone, 1409-1418; 2° à Fiesole, 1418-1436; 3° à Florence, de 1436 à 1445 environ; 4° à Rome, 1445-1455.

Les fondations du couvent de Fiesole avaient été jetées en 1406 seulement; l'édifice était donc à peine achevé lorsque les deux frères prononcèrent leurs vœux. Ils ne devaient d'ailleurs pas y faire, à ce moment du moins, un long séjour. Les troubles causés par le schisme forcèrent, dès 1409, la communauté tout entière à se réfugier à Foligno, dans un couvent de leur ordre; plus tard, en 1414, la peste la chassa de ce nouvel asile et la fit émigrer à Cortone. On ignore si Fra Angelico suivit ses collègues dans ces diverses pérégrinations, ou bien s'il se rendit directement de Fiesole à Cortone, où se trouvait une succursale de son couvent. Cette seconde hypothèse paraît la plus vraisemblable. Les savants historiens de la peinture italienne, MM. Crowe et Cavalcaselle, sont disposés à l'admettre.

Cette ville a conservé quelques-unes des productions du jeune moine. L'une d'elles, un retable, dont la partie supérieure se trouve dans l'église de Saint-Dominique, et le socle dans l'église du Gesù, nous montre la *Vierge trônant* entre saint Jean-Baptiste, saint Jean l'Évangéliste, saint Marc et sainte Marie-Madeleine; on y remarque, en outre, la *Crucifixion*, l'*Annonciation* [1], enfin des *Scènes de la vie de saint Dominique*. L'autre, au Gesù, contient l'*Annonciation*, avec des *Scènes de la vie de la Vierge*. Il est intéressant de rapprocher de cette *Annonciation* les tableaux similaires du Fra : l'inspiration y est la même, mais quelle différence dans la composition! Ici, l'ange s'incline humblement devant la Vierge, les bras croisés sur la poitrine; ailleurs, il met un genou en terre; ailleurs encore, à Santa Maria Novella, il plane dans les airs, etc., etc. On observe des variantes non moins grandes dans l'attitude de la Vierge.

Le séjour à Cortone et peut-être aussi à Foligno pouvait passer pour une sorte d'exil. Fra Angelico dut accueillir avec joie la nouvelle du retour de la communauté dans sa chère Toscane. Les difficultés intérieures qui l'avaient forcé,

1. J'ai publié une gravure de ce tableau dans le *Tour du Monde*, 1883, t. I, p. 309.

lui et ses compagnons, à se réfugier dans l'Ombrie, étaient aplanies; en 1418, ils purent tous reprendre possession de leur couvent de Fiesole. C'est là que le frère Jean passa dix-huit années dans le calme le plus absolu, partageant son temps entre la prière et la peinture.

Le plus important des ouvrages appartenant à cette période est le grand triptyque de la galerie des Offices (peint en 1433). Le compartiment central nous montre la Vierge, grandeur nature, tenant sur ses genoux l'Enfant Jésus. Douze anges, peints dans la bordure, célèbrent ses louanges, et témoignent de leur allégresse, les uns en chantant, les autres en jouant de divers instruments de musique (voy. la gravure de la page 655). Malgré la célébrité de cette *Madone*, l'inexorable critique a le droit de faire entendre sa voix. Les formes, d'un dessin d'ailleurs juste et correct, ne sont pas assez « pleines », elles manquent de force, et la tête de Marie n'est en réalité qu'une miniature agrandie.

C'est que Fra Angelico, on ne saurait l'oublier, a eu pour maîtres des miniaturistes. De même que son contemporain Ghiberti procède avant tout de l'orfèvrerie, dont il a parfois appliqué les règles à des statues colossales, comme celles d'Or San Michele, de même le peintre dominicain a souvent traité ses tableaux comme une page de missel. Voilà pourquoi, ainsi que Rio en fait la remarque à propos du *Jugement dernier* de l'Académie des beaux-arts de Florence, la perfection de ses figures est souvent en raison inverse de leurs dimensions. Voilà encore pourquoi, pendant longtemps, l'artiste a cru que pour faire œuvre de coloriste il était indispensable d'employer des couleurs éclatantes, des fonds dorés et guillochés, etc. Dans les divers reliquaires qu'on lui commanda, précisément à cette époque, ces procédés pouvaient être de mise; dans des tableaux proprement dits ils devaient paraître surannés, du moins aux yeux de la jeune école qui s'agitait alors à Florence et dans les environs. Fra Angelico le comprit. Dans ses dernières œuvres, et notamment dans la chapelle du pape Nicolas V, nous avons affaire à un peintre, à un décorateur absolument maître de son art, sachant allier à la sévérité du dessin le sentiment le plus juste du coloris.

Pendant son séjour à Fiesole, le Beato peignit encore une *Annonciation* pour l'église Saint-Alexandre de Brescia (1432), ainsi que des *Scènes de la vie du Christ* (en trente-cinq tableaux) qui ornèrent primitivement l'armoire destinée à renfermer le trésor de l'Annunziata de Florence et qui se trouvent aujourd'hui à l'Académie des beaux-arts. Citons enfin parmi les productions de cette période le *Couronnement de la Vierge* (au Louvre), deux *Madones entre des saints*, et une *Crucifixion* peinte à fresque, acquise par le Louvre en 1880. Dans le *Couronnement de la Vierge*, du Louvre (voy. page 656), les corps sont presque diaphanes, les têtes éthérées, l'atmosphère et la lumière ont quelque chose de surnaturel. Jamais la matière n'a été subjuguée au même point. Les couleurs, vives et entières, — parmi elles le bleu et le carmin dominent, — brillent d'un éclat particulier.

En 1436, Fra Angelico quitta Fiesole pour Florence. Il allait donc se trouver

directement mêlé aux luttes artistiques dont la capitale de la Toscane était le théâtre. Tout autre aurait éprouvé quelque hésitation au moment de descendre dans une arène occupée par des champions tels que Brunellesco, qui travaillait alors à la coupole du dôme, Ghiberti, dont les portes n'étaient pas encore terminées, et le grand Donatello. Mais l'humble moine avait foulé aux pieds toute vanité humaine, et on peut dire que s'il rivalisa avec ces coryphées de l'art florentin, ce fut bien malgré lui. Nul ne connut à un moindre degré l'ambition, voire l'effort. Vasari ne nous affirme-t-il pas que jamais il ne retoucha une de ses peintures? Il s'en remettait à la Providence, d'après le biographe, du soin de guider son pinceau. Néanmoins il fit des tentatives pour se familiariser avec la perspective et avec la physionomie; quelquefois il consentit même à placer des portraits, mais des portraits idéalisés, dans ses compositions, notamment dans sa *Descente de croix*.

Le séjour au couvent de Saint-Marc est sans contredit la période la plus féconde dans la carrière du maître. Nous ne saurions avoir ici la prétention de décrire ni même de mentionner les innombrables ouvrages exécutés par lui depuis son arrivée à Florence jusqu'à son départ pour Rome. Cette liste a d'ailleurs été dressée bien souvent; le lecteur la trouvera dans les publications du P. Marchese, de Rio, de M. Cartier, de MM. Crowe et Cavalcaselle, etc. Il nous suffira de rechercher l'esprit dans lequel ces œuvres ont été conçues et de passer en revue les plus caractéristiques d'entre elles.

Les peintures exécutées à Saint-Marc appartiennent exclusivement au cycle religieux, et dans ce cycle même c'est l'élément mystique qui domine. Le retable destiné au maître autel marque probablement le début des travaux entrepris par Fra Angelico dans sa nouvelle résidence : cet ouvrage, commencé en 1438, représente la Vierge entourée de saints. Puis viennent les fresques du premier cloître (*Crucifixion*, *Portraits de saints*, etc.), la grande *Crucifixion* de la salle capitulaire, les fresques des cellules, etc., etc. Ces diverses productions, qui auraient suffi à remplir la vie d'un artiste moins laborieux, prirent à peine à Fra Angelico une dizaine d'années, et encore ne cessa-t-il dans ses moments de loisir de fournir des tableaux de chevalet à beaucoup d'églises de Florence et des environs. Les peintures de Saint-Marc nous montrent le Fra dans tout l'éclat de son talent, disons mieux, de son génie, — le terme n'a rien d'excessif. Peu de couvents, à coup sûr, peuvent s'enorgueillir d'une décoration aussi vaste, aussi harmonieuse, aussi splendide.

Pendant son séjour au couvent de Saint-Marc, durant ces dix années, il est peu de scènes de l'Évangile que le Fra n'ait illustrées, et en quelque sorte renouvelées. Nous avons montré plus haut avec quelle originalité il représenta l'*Annonciation*. L'*Adoration des Mages* aussi tenta plus d'une fois son pinceau, quoique ce sujet comportât une mise en scène moins en rapport avec ses aptitudes. Loin de s'attacher, comme ses confrères, à couvrir les trois monarques orientaux des plus riches étoffes, à leur donner une brillante escorte,



Ange sonnant de la trompette (fragment), par Fra Angelico.
(Musée des Offices a Florence.)

il chercha surtout à exprimer leur humilité profonde, leur vénération sans égale pour l'Enfant divin.

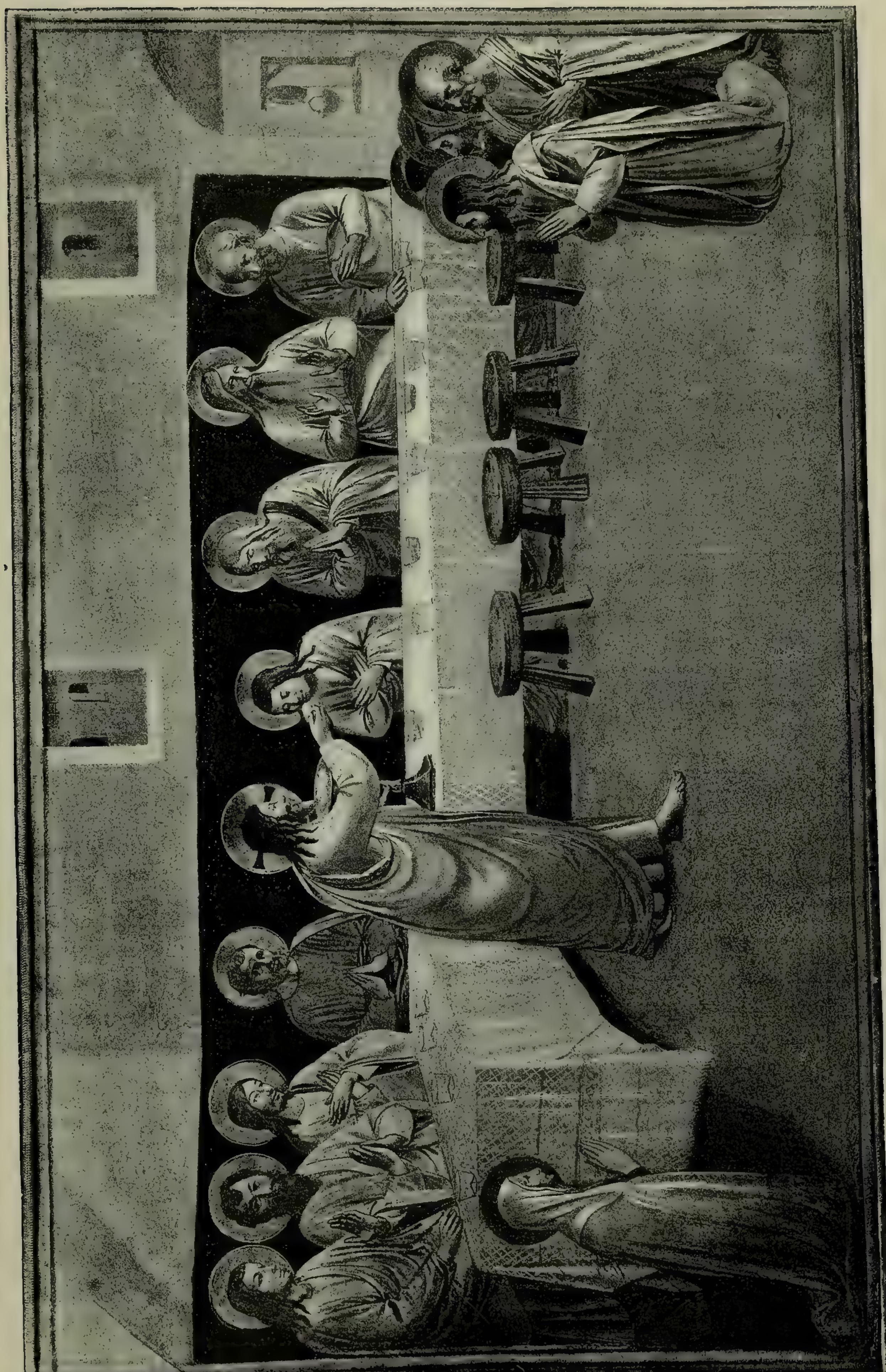
Une autre de ses compositions, dont il emprunta également le sujet à l'Évangile, la *Sainte Cène*, se distingue par une innovation qui est un véritable trait de génie. Huit des disciples se sont levés de leurs sièges au moment où leur maître s'approche d'eux pour leur donner le pain consacré. Quant aux quatre autres, ils croiraient ne pas reconnaître suffisamment dans cette attitude la grâce qui leur est faite, et c'est à genoux, les mains jointes, qu'ils attendent que Jésus vienne à eux.

Les *Crucifixions* forment, comme les *Adorations des Mages*, un groupe distinct dans l'œuvre du Beato. L'artiste a souvent traité ce thème, mais jamais avec autant d'élévation que dans la grande fresque de la salle capitulaire. Cette composition bien connue (notre École des Beaux-Arts en possède une bonne copie moderne) est moitié historique, moitié symbolique. A quelques-uns des acteurs ou des spectateurs ordinaires de la scène traditionnelle, la Vierge, les saintes femmes, saint Jean l'Évangéliste, qui forment un groupe admirable au pied du crucifix central supportant le divin supplicié, Fra Angelico a joint des apôtres, des évangélistes, des saints, des Pères de l'Église, des fondateurs d'ordres : les uns debout, revêtus de leurs ornements sacerdotaux, les autres agenouillés.

Dans cette page monumentale, l'artiste a parcouru toute l'échelle des sentiments, depuis la douleur la plus poignante jusqu'à l'espérance la plus sereine, la plus inaltérable. Il y a mis des gestes, des attitudes dignes du dramaturge par excellence, Giotto. Un acteur presse ses mains contre sa poitrine pour marquer sa douleur; un autre les étend pour proclamer sa vénération; un troisième se couvre la face et pleure à chaudes larmes; celui-ci est perdu dans la contemplation du crucifix; celui-là se détourne, ne pouvant supporter un spectacle si cruel. On remarquera surtout saint François d'Assise appuyant sa joue contre sa paume, par un geste d'une douceur et d'une mélancolie indéfinissables.

Une autre fresque du couvent de Saint-Marc unit, comme la *Cène* décrite ci-dessus, le plus puissant pathétique à une extrême simplicité de moyens : Les saintes femmes se sont approchées du tombeau; en voyant qu'il est vide, elles se laissent aller à leur affliction. Le geste de l'ange, si clair pour le spectateur, est un mystère pour elles, car elles ne savent pas que celui qu'elles cherchent est ressuscité, qu'il plane au-dessus d'elles dans une gloire céleste. Le contraste entre cette douleur humaine et la radieuse apparition du Christ est à coup sûr un des plus beaux traits du génie du Fra.

Le plus célèbre des *Couronnements* exécutés dans les dimensions restreintes si propres à faire éclater la grandeur du style de Fra Angelico est celui du Louvre. On connaît cette œuvre magistrale. Le centre de la composition se trouve au second plan : sous un riche baldaquin, dont les colonnes incrustées et les tentures de brocart rappellent les peintures les plus somptueuses du moyen âge, le Christ assis sur son trône pose la couronne sur la tête de sa mère age-



La Sainte Cène. Fresque de Fra Angelico. (Couvent de Saint-Marc a Florence.)

nouillée devant lui. Autour du couple divin, des anges font retentir l'air du son des instruments les plus divers; puis, en se rapprochant du premier plan, un cercle de saints et de saintes, les uns debout, les autres agenouillés, expriment par leurs gestes la joie que leur cause ce spectacle. Aux martyrs, aux témoins de la primitive Église, sont mêlés les fondateurs d'ordres religieux, saint Dominique, saint François, des évêques, des monarques. On remarquera surtout, à droite, le charmant groupe des saintes, toutes à genoux : sainte Agnès serrant avec tendresse son agneau contre son cœur, sainte Catherine tenant la roue, instrument de son supplice, etc., etc. C'est une composition savante, admirablement pondérée, dans laquelle la solennité du style n'exclut nullement l'exubérance de la vie, ni l'infinie variété des idées.

Comparé au tableau du Louvre, le *Couronnement de la Vierge* de la Galerie des Offices nous montre une composition vraiment aérienne. Au centre, le Christ, tenant de la main gauche le globe, avance la droite pour ajouter quelque riche joyau à la couronne de Marie assise (et non plus agenouillée) à côté de lui. Un chœur d'anges célèbre les louanges de la mère et du fils. Du milieu de cette scène partent des rayons dorés qui sont gravés dans le panneau même, et qui forment comme une vaste nappe de lumière. Sur ce fond éblouissant se détachent des saints et des saintes, les traits resplendissant de bonheur. Le bas de la composition est occupé par des anges agenouillés et tenant des instruments de musique; ces figures sont placées en dehors du cercle radié et paraissent se trouver à une distance incommensurable du Christ : on dirait qu'un abîme les sépare de lui. Rarement effet plus grandiose a été obtenu avec des moyens plus simples. Prises individuellement, les figures paraissent vraiment transfigurées; l'âme perce à travers l'enveloppe terrestre. Les têtes blondes, rondelettes, d'une grâce et d'une fraîcheur indicibles, font penser à la primitive École de Cologne. Ne serait-ce pas devant elles que Michel-Ange a formulé cette belle pensée : « Il faut que ce bon moine ait visité le Paradis et qu'il lui ait été permis d'y choisir ses modèles » ? Chez les saintes, le type atteint à la perfection; chez les saints, il manque peut-être un peu de force. La transparence et l'éclat de l'atmosphère qui enveloppe la scène ont quelque chose de magique; c'est bien là cet « éther » dont Virgile parle dans sa description des champs Élysées : « Là un air plus pur est répandu sur les campagnes, et les revêt d'une couleur de pourpre. »

> Largior hic campos æther et lumine vestit
> Purpureo.

Le *Jugement dernier* devint pour Fra Angelico un motif de prédilection, comme l'était le *Couronnement de la Vierge*, et ses contemporains, de leur côté, ne se lassèrent pas de lui demander des répétitions de cette composition; nous le savons par les tableaux de la galerie Corsini à Rome, de

l'église des Capucins de Leonforte en Sicile, de la galerie Dudley à Londres.

Le plus beau de ces *Jugements derniers* est celui qu'il exécuta pour le couvent de Sainte-Marie des Anges, de Florence (celui-là même où vivait l'ami de Fra Angelico, le miniaturiste camaldule Dom Lorenzo), et qui se trouve aujourd'hui à l'Académie des beaux-arts de la même ville. La composition se divise en trois parties principales : au sommet, le Christ trônant au



Le Couronnement de la Vierge, par Fra Angelico. (Musée du Louvre.)

milieu des prophètes, des apôtres, des docteurs; dans le bas, à droite, l'enfer, à gauche, le séjour des élus. C'est dans cette dernière partie que l'artiste a condensé toute la poésie du tableau : « Ces têtes tendues avec amour vers le Rédempteur, dit Rio, ces effusions de joyeuse tendresse entre les anges gardiens et les justes, cette danse mystique des uns et des autres sur un gazon émaillé de fleurs, cette légère flamme sur le front des uns, ces roses rouges et blanches sur la tête des autres, la ténuité croissante de leurs corps sveltes et lumineux en approchant de la Jérusalem céleste dans laquelle ils s'élancent

deux à deux en se tenant par la main, tout cela jette le spectateur dans une sorte d'ébahissement dont il faut qu'il revienne avant de pouvoir analyser tant de beautés, si toutefois des beautés de cet ordre peuvent se prêter à l'analyse. »

Le pape Eugène IV, pendant son long exil à Florence, avait eu bien des occasions de connaître et d'apprécier le talent du peintre dominicain. Ne savons-nous pas, entre autres, qu'en 1442, lors de l'inauguration de Saint-Marc, le pape passa la nuit dans la cellule décorée par Fra Angelico pour Cosme de Médicis, celle-là même où l'on voit aujourd'hui encore l'*Adoration des Mages*? Un de ses premiers soins, après son retour à Rome, fut d'appeler auprès de lui l'artiste toscan. On ignore l'époque précise du départ de Fra Angelico pour la Ville éternelle. Il est probable qu'il s'y installa en 1445, c'est-à-dire un an ou dix-huit mois avant la mort d'Eugène IV. Les travaux ne devaient donc pas être très avancés lorsque Nicolas V monta sur le trône, le 6 mars 1447.

Le premier ouvrage que Fra Angelico exécuta au Vatican fut la décoration de la chapelle du Saint-Sacrement. L'artiste y peignit à fresque des *Scènes de la vie du Christ*, entre autres le *Crucifiement*. Il y ajouta les portraits de plusieurs personnages vivants : Nicolas V, l'empereur Frédéric, l'archevêque Antonin de Florence, l'historien Biondo de Forli, Ferdinand d'Aragon, agenouillés au pied de la croix. C'était là, ou nous nous trompons fort, une concession faite au goût du temps, aux désirs du pape. Il était bien arrivé parfois à Fra Angelico d'introduire quelqu'un de ses amis parmi les spectateurs ou acteurs des grands drames religieux qu'il peignait : c'est ainsi qu'il avait donné place à l'architecte Michelozzo dans sa célèbre *Descente de croix* de l'Académie des beaux-arts, la plus réaliste peut-être de ses peintures; mais il n'avait jamais jusqu'alors consacré son pinceau aux grands de ce monde, et il ne le fit certes pas sans répugnance secrète. — La chapelle du Saint-Sacrement a disparu au seizième siècle, sous Paul III, ainsi que les portraits qui firent partie du Musée de Paul Jove, et rien ne nous reste de cet ensemble à coup sûr si curieux[1].

Dans l'intervalle se placent les peintures du dôme d'Orvieto. On a déployé beaucoup d'imagination pour découvrir les causes du départ de Fra Angelico de Rome. Il n'était pas nécessaire de chercher si loin. Interrogeons le contrat signé par le peintre avec l'œuvre du dôme. Qu'y voyons-nous? Fra Angelico s'engage à travailler chaque année à Orvieto pendant les mois de juin, de juillet, d'août et de septembre, c'est-à-dire pendant la saison où le climat de Rome est le plus dangereux. Son séjour à Orvieto n'était donc pour lui qu'une sorte de villégiature, et cette villégiature il comptait la renouveler chaque année.

1. Cette chapelle était-elle distincte de celle qui est appelée *Capella di San Pietro* et dans laquelle Fra Angelico travaillait en 1447, en 1448, en 1449? M. Faucon affirme que, quoique mentionné par les contemporains comme se trouvant à l'intérieur du palais du Vatican, ce sanctuaire en miniature est bien le même que celui dont on parle comme se trouvant à Saint-Pierre. (*L'Art*, 1883, t. III, p. 144).

Ce fut, selon toute vraisemblance, au mois de juin 1447 que le maître partit pour Orvieto; il emmenait avec lui ses élèves Benozzo Gozzoli, Giovanni d'Antonio de Florence, et Giacomo d'Antonio de Poli. Les conditions de ce nouvel engagement ne différaient pas sensiblement de celles qui lui avaient été faites à Rome. Il recevait par mois environ 16 ducats de 7 livres chacun pour ses honoraires, et 20 livres pour son entretien. On lui fournissait en outre le vin, le pain et les couleurs. Le salaire de Benozzo Gozzoli s'élevait à 7 ducats par mois, celui de Giovani d'Antonio à 2, celui de Giacomo de Poli à 1 ducat.

Fra Angelico se mit à l'œuvre sur-le-champ, et lorsqu'il repartit pour Rome, à la fin du mois de septembre 1447, son travail était déjà fort avancé. Le thème qu'il devait traiter était le *Jugement dernier*. Les Prophètes sont encore là pour témoigner de la grandeur de la conception (gravés page 81). Le maître ne revint pas à Orvieto, malgré l'invitation qui lui fut adressée l'année suivante. Peut-être les embarras financiers de l'œuvre du dôme furent-ils pour quelque chose dans son refus.

Un des premiers actes de Nicolas V fut de régulariser (peut-être seulement de confirmer) la situation de Fra Angelico. Thomas de Sarzane avait été élu pape le 6 mars 1447; dès le 13 du même mois, le Frère Jean, fils de Pierre, de l'ordre de Saint-Dominique, pour parler comme les comptables de la cour pontificale, avait repris ses travaux. Nous apprenons à la même occasion que son traitement s'élevait à 200 ducats d'or. Cette somme, énorme pour le temps (l'architecte en chef de Saint-Pierre, Bernard Rossellino, n'en recevait que 180), montre le cas que le pape faisait de lui.

En 1449, nous trouvons Fra Angelico occupé à la décoration de l'oratoire privé du pape, ou, pour nous servir des expressions de documents récemment découverts, de son *studio* (cabinet de travail), véritable sanctuaire de l'art : aux peintures du frère Jean de Florence se joignaient les sculptures et marqueteries du frère Antoine de Viterbe, les vitraux peints du frère Jean de Rome, ces derniers représentant, l'un *Saint Étienne* et *Saint Laurent*, l'autre la *Madone*.

Les actes des deux saints dont nous venons de prononcer les noms, tel est le sujet des peintures de l'oratoire. La composition se divise en deux séries : la partie supérieure nous retrace, en six compartiments, la *Vie et la Mort de saint Étienne;* la partie inférieure, la *Vie et la Mort de saint Laurent*. Les figures des quatre *Évangélistes* et celles de huit *Docteurs de l'Église* complètent la décoration.

La *Prédication de saint Étienne* mérite un éloge tout spécial. Le groupement y est à la fois naturel, harmonieux et vivant; il témoigne non seulement d'une science consommée, mais encore d'un talent d'observation peu commun : l'expression du recueillement, de la ferveur, y est saisie sur le vif. Se rappelant la simplicité de la primitive Église, simplicité qui contrastait si fort avec le bruit et l'éclat des prédications populaires du quinzième siècle, l'artiste a borné à un petit nombre de personnages l'assemblée rangée autour du saint. A droite, le prédicateur debout expliquant les Écritures; devant lui une dizaine de femmes

assises à terre, les unes priant avec ferveur, les autres recueillant avec avidité les paroles tombées des lèvres de l'orateur; plus loin, quelques hommes debout, les uns attentifs, les autres émus. Un palais-forteresse, dans le genre de ceux



La Prédication de saint Étienne. Fresque de Fra Angelico.
(Palais du Vatican.)

de Florence, occupe le fond de la composition. C'est une des concessions faites par le Fra aux principes de son compatriote Masaccio.

Dans le *Saint Étienne devant le grand prêtre*, la grandeur, la sévérité de certaines figures rappellent Giotto. Dans la *Lapidation de saint Étienne*, le paysage du fond fait penser aux collines qui entourent Florence. *Le Pape Martin Ier*

conférant le diaconat à saint Laurent nous ramène aux types si tendres, si suaves, si véritablement chrétiens de la période florentine du maître.

La *Distribution des aumônes* nous montre, au centre, devant la porte d'une basilique, revêtu d'un costume somptueux parsemé de flammes (allusion à son



Le pape Martin Ier conférant le diaconat à saint Laurent. Fresque de Fra Angelico (Palais du Vatican.)

martyre), saint Laurent distribuant des pièces de monnaie aux malheureux rangés autour de lui : aveugles, estropiés, boiteux, veuves, orphelins, toutes les infirmités sont représentées dans ce groupe, et cependant la scène n'a rien de repoussant : la résignation ennoblit les traits de tous ces êtres si cruellement frappés. Un épisode d'une fraîcheur, d'une grâce exquise, fait d'ailleurs diversion au spectacle de tant de misères, de douleurs : deux enfants, un petit garçon et une petite fille, viennent de recevoir leur part des aumônes; ils s'en vont

tout joyeux. On admirera surtout l'attitude de la petite fille qui a passé un bras autour du cou de son frère, tandis que, de la main restée libre, elle plonge dans celle des mains de son frère qui contient l'argent.

Le *Martyre de saint Laurent* est du plus haut pathétique; la figure du saint étendu sans vêtements sur le gril exprime à la fois la douleur et la résignation.

Vers 1451 Fra Angelico retourna en Toscane, où il séjourna près de deux années. M. Faucon place avant ce voyage les fresques de *l'Histoire de saint Étienne*, et après, celles de l'*Histoire de saint Laurent*, où il constate l'intervention plus considérable des élèves, notamment de Benozzo Gozzoli[1].

L'artiste dominicain avait plus de soixante ans quand il commença les peintures de l'Oratoire de Nicolas V. Jamais il n'avait montré une fermeté de main, une élévation de pensée aussi grandes que dans cet ouvrage, qui fut comme son testament artistique. Ses forces n'avaient pas diminué, et les contemporains se croyaient en droit d'attendre de lui plus d'un chef-d'œuvre encore.

Telle fut la conviction des administrateurs de la cathédrale de Prato, lorsqu'ils l'invitèrent, en 1452, à peindre le chœur de leur sanctuaire. Mais Fra Angelico, qui avait sans doute des travaux à terminer à Rome, n'accepta pas. Nous apprenons à cette occasion que l'artiste se trouvait à Fiesole pendant l'année en question. Il avait donc voulu revoir une fois encore sa chère Toscane. Ce fait, déjà soupçonné par Rio, vient d'être établi de la manière la plus formelle par un document publié par le P. Marchese. Un peu plus tard, Fra Angelico retournait à Rome : il y mourut le 18 mars 1455, et fut enterré au couvent dominicain de la Minerve. « Ne me louez pas », lui fait dire l'auteur de l'épitaphe, « d'avoir égalé Apelle, mais bien d'avoir consacré tous mes efforts à soulager tes serviteurs, ô Christ! C'est ainsi que la terre possède une partie de mes œuvres, et que les autres se trouvent dans le ciel. Mon nom est Jean; pour patrie, j'ai eu la ville qui est la fleur de la Toscane. »

Résumons-nous. Le secret de l'originalité du Fra ne réside pas dans telle ou telle découverte technique, dans tel ou tel changement de style, mais bien dans l'intensité du sentiment religieux, dans la vivacité des impressions, la délicatesse du goût. A une époque moins avide d'action ou d'innovations, de pareilles qualités auraient permis au frère Jean d'exercer une influence considérable sur la marche de l'art. Au quinzième siècle elles ont pu suffire à faire du moine dominicain un maître digne de marcher de pair avec les plus grands, mais un maître isolé, un maître en retard, comme l'a dit un fin critique[2], un maître ayant prolongé en pleine Renaissance les méthodes de l'âge antérieur.

Devant la tension d'esprit qui caractérise la plupart des peintres florentins,

1. *L'Art*, 1883, t. III, p. 167.
2. Paul Mantz, *les Chefs-d'œuvre de la Peinture italienne*, p. 82.

on éprouve une sorte de délassement à retrouver des artistes aux aspirations moins transcendantes, mais plus aimables, se laissant aller sans parti pris aux impressions du moment, pleins de respect pour la tradition, mais accessibles également à la nouveauté.

A cette seconde catégorie appartient le peintre capricieux, bizarre, irrégulier, capable de s'élever très haut et risquant parfois de tomber fort bas, qui s'appelle Fra Filippo Lippi[1].

Vers 1406 naissait à Florence, dans la via Ardiglione, près du couvent des Carmes, un enfant qui reçut le nom de Filippo. Sa mère ne survécut guère à sa naissance, et son père, qui était boucher, la suivit de près : Filippo n'avait pas deux ans quand il se trouva orphelin. Une tante prit soin de lui; mais, comme elle était fort pauvre, dès qu'il eut atteint l'âge de huit ans elle le mit au couvent des Carmes. Là l'enfant se distingua à la fois par sa dextérité manuelle et par la paresse de son esprit. A peine put-il apprendre ce qu'il lui fallait de lettres pour faire son noviciat. Il ne cessait, par contre, de couvrir de dessins ses livres et ceux des autres. Aussi le prieur, loin de contrarier sa vocation, comme le faisaient tant de pères, lui accorda-t-il toutes les facilités.


Portrait de Fra F. Lippi, d'après un tableau du maître. (Académie de Florence.)

Masaccio venait de terminer, au couvent même des Carmes, ses immortelles fresques : la chapelle peinte par lui devint l'école du jeune Filippo; celui-ci ne tarda pas, dans ses copies, à l'emporter sur la jeunesse artiste de Florence, qui dès lors se pressait devant ces chefs-d'œuvre. L'âme de Masaccio, disait-on, était entrée en lui.

Le premier ouvrage qui mit Filippo Lippi en vue fut une peinture en camaïeu, en « terra verde », exécutée dans le cloître du couvent, *Un pape confirmant la règle des Carmes*. Il enrichit de différentes autres compositions, qu'il serait trop long d'énumérer ici, la maison où il reçut si longtemps l'hospitalité. En 1431 il quitta le couvent et, ce semble, l'ordre des Carmes, pour des raisons que l'on ignore. On ne saurait douter cependant qu'il n'ait été ordonné prêtre, car il ne cessa de porter l'habit ecclésiastique, même dans les périodes les plus profanes d'une existence passablement aventureuse; on le voit en outre remplir les fonctions de prieur ou de chapelain, soit à Florence, soit dans les environs. Mal

1. Bibl. : Baldanzi, *delle Pitture di Fra Filippo Lippi* ... Prato, 1835. — Crowe et Cavalcaselle. — G. Milanesi : *l'Art*, 3e année, t. IV; 4e année, t. I.

lui en prit de courir le monde : Vasari raconte que Filippo, se promenant un jour dans une barque sur les bords de la mer, fut fait prisonnier par des corsaires moresques et emmené en esclavage. Dix-huit mois durant, il eut à subir les plus mauvais traitements. Enfin, ayant fait de mémoire le portrait de son maître, il attira sur lui son attention et finit par obtenir sa liberté.

De retour à Florence, Filippo ne tarda pas à entrer en relations avec les Médicis, et bientôt il compta en eux les amis les plus dévoués, acquéreurs d'une grande partie de ses tableaux. Malheureusement son ardeur au travail n'avait d'égale que son ardeur au plaisir : il fallait que Cosme de Médicis l'enfermât sous clef pour l'empêcher de quitter l'ouvrage commencé. Précaution inutile : l'artiste, ayant découpé les draps de son lit, les noua ensemble et s'en servit pour se sauver par la fenêtre. Cosme, le voyant incorrigible, lui laissa désormais une entière liberté.

A Prato, une aventure extraordinaire marqua cette existence peu édifiante : Fra Filippo Lippi, que l'on admettait sans trop de défiance dans les couvents de femmes, eu égard à sa qualité de prêtre, fut chargé par les nonnes de Sainte-Marguerite, auxquelles il servait de chapelain, de peindre un retable pour le maître autel. Un jour il aperçut par hasard une nonne florentine nommée Lucrèce Buti, d'une beauté remarquable. Aussitôt il en devint amoureux, et pour obtenir le moyen de la voir aussi souvent qu'il souhaitait, il prétexta qu'il avait besoin d'elle pour modèle de la figure de la Vierge. Il fit tant et si bien qu'un jour — cela se passait en 1456. — Lucrèce, peu fidèle au souvenir du nom qu'elle portait, se sauva avec lui. On juge de l'indignation générale. Fra Filippo cependant obtint du pape d'être libéré de ses vœux, ainsi que Lucrèce, et de l'épouser, faculté dont, d'après des documents récemment découverts, il se garda bien de profiter. De cette liaison naquit un peintre non moins fameux que son père, Filippino Lippi.

C'est dans cette même ville de Prato que Fra Filippo laissa son ouvrage le plus considérable, les fresques de la *Vie de saint Jean-Baptiste*, commencées en 1456, et les fresques de la *Vie de saint Étienne*, terminées en 1464.

Dans le premier cycle, qui comprend la *Naissance*, la *Prédication*, le *Baptême de saint Jean*, le *Festin d'Hérode* et la *Décollation de Saint Jean*, l'avant-dernière de ces compositions peut passer pour une des pages les plus spirituelles, les plus séduisantes du quinzième siècle. Une belle cour, bordée d'édifices en style de la Renaissance, abrite des convives joyeux assis à une table en fer à cheval. A gauche derrière eux, un groupe de musiciens; puis, au premier plan, Hérode debout contemplant Salomé qui danse. L'artiste, malheureusement, a dédoublé l'action. Erreur regrettable, mais qui ne suffit pas pour obscurcir le charme de la scène ni pour masquer cette vivacité, cette coquetterie et cette verve mondaines et profanes plutôt que sacrées dans lesquelles excellait le Fra. Celui-ci a donné à ses héroïnes des traits et une attitude d'une grâce parfaite; puis, réaliste par accident, sinon par vocation, il a revêtu Hérode et ses courtisans des cos-

tumes du quinzième siècle, et représenté le festin comme un festin des Médicis ou des Ruccellaï, sans nul essai de restitution archéologique. Il s'est plu à placer



La Vierge avec l'Enfant soutenu par deux anges. Tableau de Fra Filippo Lippi.
(Musée des Offices.)

les convives dans un « cortile » non moins moderne : on remarquera sur une sorte de console une belle série d'aiguières en or, et au fond un écusson entouré de feuillages et de fleurs.

Les *Funérailles de saint Étienne* forment, dans le style grave et solennel, le

pendant du *Festin d'Hérode* dans le style spirituel et léger. Une superbe basilique supportée par des colonnes corinthiennes, dont le dessin n'est d'ailleurs pas irréprochable, et par des pilastres imités de ceux de Brunellesco, avec un magnifique soffite à caisson, sert de cadre à la scène. Dans celle-ci, Fra Filippo a pris pour modèle ces fresques de Masaccio au Carmine de Florence, à côté desquelles s'était passée son enfance. Même ordonnance simple et sévère, des groupes animés, sans être mouvementés, des physionomies calmes et sérieuses, presque toutes des portraits — on a reconnu dans le personnage debout à droite au premier plan Charles de Médicis, fils naturel du vieux Cosme et prévôt de la cathédrale de Prato; — enfin mêmes costumes amples et graves. Sans le manque de fermeté dans le dessin et je ne sais quelle absence de conviction, je ne sais quel excès de facilité, la page serait digne de Masaccio[1].

L'ensemble des fresques de Prato se distingue, je le répète, par un groupement plein d'aisance et de naturel, par des types tour à tour graves ou spirituels, par un coloris harmonieux, mais un peu mou; leur auteur, s'il avait eu autant de conviction que de facilité, aurait compté parmi les premiers artistes de son siècle.

Un tableau de chevalet, la *Vierge avec l'Enfant soutenu par deux anges*, au Musée des Offices, charme par sa naïveté et sa fraîcheur, malgré l'irrégularité des traits.

Le *Couronnement de la Vierge* (1441), à l'Académie des beaux-arts de Florence — tableau horriblement malmené par les restaurateurs modernes, — abonde en motifs gracieux et respire, sinon de la solennité, du moins une grande sérénité. Les têtes cependant y sont un peu uniformes; on remarquera particulièrement leur galbe défectueux, avec leurs mâchoires proéminentes, leur menton écrasé, leur front aplati. Dans un angle, l'artiste s'est représenté à genoux, les mains jointes : on retrouve bien la figure sensuelle et passablement vulgaire que nous dépeignent les biographes.

Le dernier ouvrage de Fra Filippo fut la décoration du chœur de la cathédrale de Spolète. Il y peignit l'*Annonciation*, la *Nativité*, la *Mort de la Vierge*, son *Assomption* et son *Couronnement*. Le couronnement, sujet familier à l'artiste, se distingue par la profusion des saints et des anges, fort habilement groupés.

La mort le surprit au milieu du travail, en 1469; Vasari prétend que les parents d'une femme qu'il aimait le firent empoisonner, mais rien ne confirme cette version. Le Fra confia par son testament l'éducation du petit Filippino à son disciple et collaborateur Fra Diamante. Laurent le Magnifique, fidèle au souvenir de l'artiste qui avait été pour la famille des Médicis un véritable ami de cœur, lui fit élever dans la cathédrale de Spolète un mausolée digne de lui.

Fra Filippo a laissé un œuvre fort considérable et a marqué sa place dans

1. Un maître éminent, D. Ghirlandajo, n'a pas dédaigné de s'inspirer des figures de femmes assises ou plutôt accroupies à côté du cadavre de saint Étienne, dans sa *Vision de Santa Fina* à San Gemignano.



Les Funérailles de saint Étienne, par Fra Filippo Lippi. (Cathédrale de Prato.)

la plupart des galeries publiques. La Vierge avec l'Enfant Jésus, tel était le sujet qu'il traitait de préférence, dans des données d'ordinaire passablement profanes. A en croire les historiens, il se serait appliqué le premier à peindre de ces tableaux circulaires, de ces médaillons, qui devaient jouer un rôle si considérable dans les fastes de l'art italien du quinzième siècle, et qui, en forçant l'artiste à enfermer sa composition dans un cadre moins commode que le rectangle, firent faire un si grand pas à la science du groupement et de l'ordonnance.

Le Louvre expose également un certain nombre de dessins du Fra. Ces dessins, d'une facture en général fort libre, trop libre même, parce que l'on n'y sent plus d'intimité, se reconnaissent aux rehauts blancs, dont Lippi, un des premiers, a fait usage, et à leur style guindé; ce qui ne doit pas nous étonner, car le Fra a le droit de revendiquer une place parmi les ancêtres du maniérisme. Son fils Filippino se montra en cela son digne héritier, comme nous le verrons dans la suite.

Étant donnés le tempérament et l'humeur de Fra Filippo, ne lui demandons pas l'élévation de la pensée ou du style. Ce maître s'est fait une manière piquante, spirituelle, remarquable par la vivacité du coloris, non moins que par un fond de motifs très heureusement observés ou inventés. Il se rapproche des réalistes en ce qu'il substitue parfois aux types traditionnels les portraits de ses contemporains (dans le retable de Prato, on l'a vu, il a pris pour modèle de la Vierge son amante Lucrèce Buti) et qu'il ne dédaigne pas de faire des emprunts aux costumes de son temps. Mais moins acharné à la précision que Paolo Uccello et Andrea del Castagno, ainsi que l'a fort bien dit M. Lafenestre, s'il atteint rarement leur âpre grandeur, il déploie, en revanche, des séductions qu'ils ignorent et ne tombe jamais dans leur sécheresse pédante. Il a surtout fait faire de grands progrès au coloris et lui a donné une morbidesse inconnue avant lui.

Fra Diamante, que nous retrouverons, n'est pas le seul élève formé par Fra Filippo. Pesellino, Botticelli et d'autres encore reçurent ses leçons, profitèrent de ses progrès. Ses types, parfois soufreteux, servirent de modèle à Botticelli, qui érigea en règle ce que le maître n'avait guère considéré que comme une fantaisie, et qui, à force d'irrégularité naïve, sut se faire pardonner le manque de beauté : on en jugera par la figure reproduite ci-contre, d'après un dessin du Louvre.

Un mot encore, avant de prendre congé des Florentins, sur la dynastie des Bicci (Lorenzo di Bicci, né vers 1350, mort en 1427; Bicci di Lorenzo, son fils, né en 1373, mort en 1452; Neri, son petit-fils, né en 1419, mort en 1491) : elle porta surtout loin le génie industriel et organisa une véritable fabrique de peintures (on prêtait au vieux Lorenzo ce mot caractéristique : « Sers toujours le potage, je vais en attendant peindre encore une figure de saint et viendrai ensuite »). L'œuvre la plus caractéristique peut-être de Bicci di Lorenzo, le *Saint Cosme et saint Damien* du Musée des Offices (vers 1429), montre deux per-



Le Couronnement de la Vierge, par Fra Filippo Lippi. (Cathédrale de Spolète).

sonnages debout, en costume du temps, avec un mélange de réminiscenses gothiques (fond doré, draperies à ondulations, nez un peu court, teint terreux) et de tendances réalistes, qu'il serait injuste de méconnaître. Bicci y a renoncé aux types de convention, plus impersonnels encore que beaux, et s'est efforcé de peindre des figures vues, vécues. Si ce n'est point encore l'expression de la vie, du moins est-ce un acheminement.

Signalons, à côté des Bicci, Pietro Chelini, qui termina en 1444 les curieuses fresques de l'*Histoire de saint Pierre Martyr*, sur la façade du charmant petit édifice appelé *il Bigallo*, à côté du Baptistère de Florence[1].

A Venise, deux peintres médiocres, Jacobello del Fiore († 1439 ?) et Michele Giambono, personnifièrent l'esprit de routine, sans atteindre au fini par lequel leurs compatriotes, en dignes héritiers des Byzantins, s'efforçaient d'ordinaire de masquer le manque d'inspiration. Prenons, à l'Académie des beaux-arts, la *Vierge entre deux saints* (1436) de Jacobello : c'est un mélange de minutie et d'ignorance; des ornements en relief plaqués sur une robe que l'artiste n'a même pas essayé de modeler, des fraisiers et des fougères sans précision et sans fraîcheur, des visages sans expression, des membres lourds et informes. L'entraînement que provoque un milieu artiste et le talent personnel y ont défaut à la fois.

A partir de 1440, l'alliance des représentants du byzantinisme[2] avec un transfuge de l'École de Cologne, ou, pour parler plus clairement, l'association d'un membre de la famille des Muranistes, Antonio Vivarini de Murano, avec Jean d'Allemagne, « Johannes de Alemania », donna naissance à une série de peintures aussi solennelles que fraîches et printanières. Les brocarts d'or, les baldaquins et les trônes couverts de joyaux alternent dans leurs peintures avec les buissons de roses, le gazon émaillé de pâquerettes, les oiseaux qui chantent dans le feuillage; le luxe des vêtements se marie à la candeur des traits et aux formes un peu estompées de maître Stephan Lochner. Nul doute que le séjour à Venise de Gentile da Fabriano n'ait préparé les voies à ce rapprochement, qui, sans son intervention, semblerait véritablement trop brusque et trop forcé.

Les plus anciens produits de cette collaboration remontent à l'année 1440, les plus récents à 1446 : ils se composent généralement de *Madones* (musées et églises de Venise, Musée de Brera) se détachant soit sur un paysage riant, soit sur un encadrement architectural qui brille de tout le luxe de l'Orient. Des types tour à tour germaniques ou vénitiens, tour à tour empreints de gravité ou de sérénité, un modelé assez flou, surtout dans les parties nues, une coloration

1. Voy. Rumohr, *Italienische Forschungen*, t. II, p. 169 et suiv. — Rio, *de l'Art chrétien*, t. I, p. 357.

2. Vers la fin du quinzième siècle encore, Jean Bellin s'inspirait de modèles byzantins dans la *Madone* conservée au Musée de Brera à Milan, et, en 1506, l'un des mosaïstes de la basilique de Saint-Marc donnait au *Christ* colossal, qu'il incrustait sur l'abside de la basilique, des traits que n'eût pas désavoués le rédacteur du *Manuel de la Peinture du Mont Athos*.

limpide, caractérisent le *Couronnement de la Vierge* (1440) et la *Madone entre les Docteurs de l'Église* (1446), tous deux à l'Académie de Venise[1]. On ignore



Saint Jérôme et Saint Grégoire (fragment), par Johannes de Alemania et Antonius de Murano. (Académie des Beaux-Arts de Venise.)

comment prit fin l'association si intéressante entre l'artiste de Murano et l'artiste allemand, comme aussi ce que devint ce dernier; son souvenir semble toutefois être resté assez vivace : en 1462 encore, un certain Quirico

1. Nous donnons ci-contre le côté gauche de ce tableau; quant au centre, il a été reproduit ci-dessus, p. 333.

se proclamait son disciple dans un tableau de la galerie de Rovigo[1].

Bartolommeo Vivarini, le frère et le collaborateur d'Antonio, et plus encore Luigi Vivarini, puis Carlo Crivelli, Antonello de Messine et enfin les fils de Jacopo Bellini (voy. pages 642-644), Giovanni et Gentile Bellini, appartiennent à une période déjà plus avancée et représentent un nouvel effort de l'École vénitienne. Nous avons cru devoir leur réserver, dans notre second volume, un chapitre à part, où ils figureront à côté de Cima da Conegliano, de Vittore Carpaccio et de plusieurs autres coryphées de cette École dès lors si profondément coloriste.

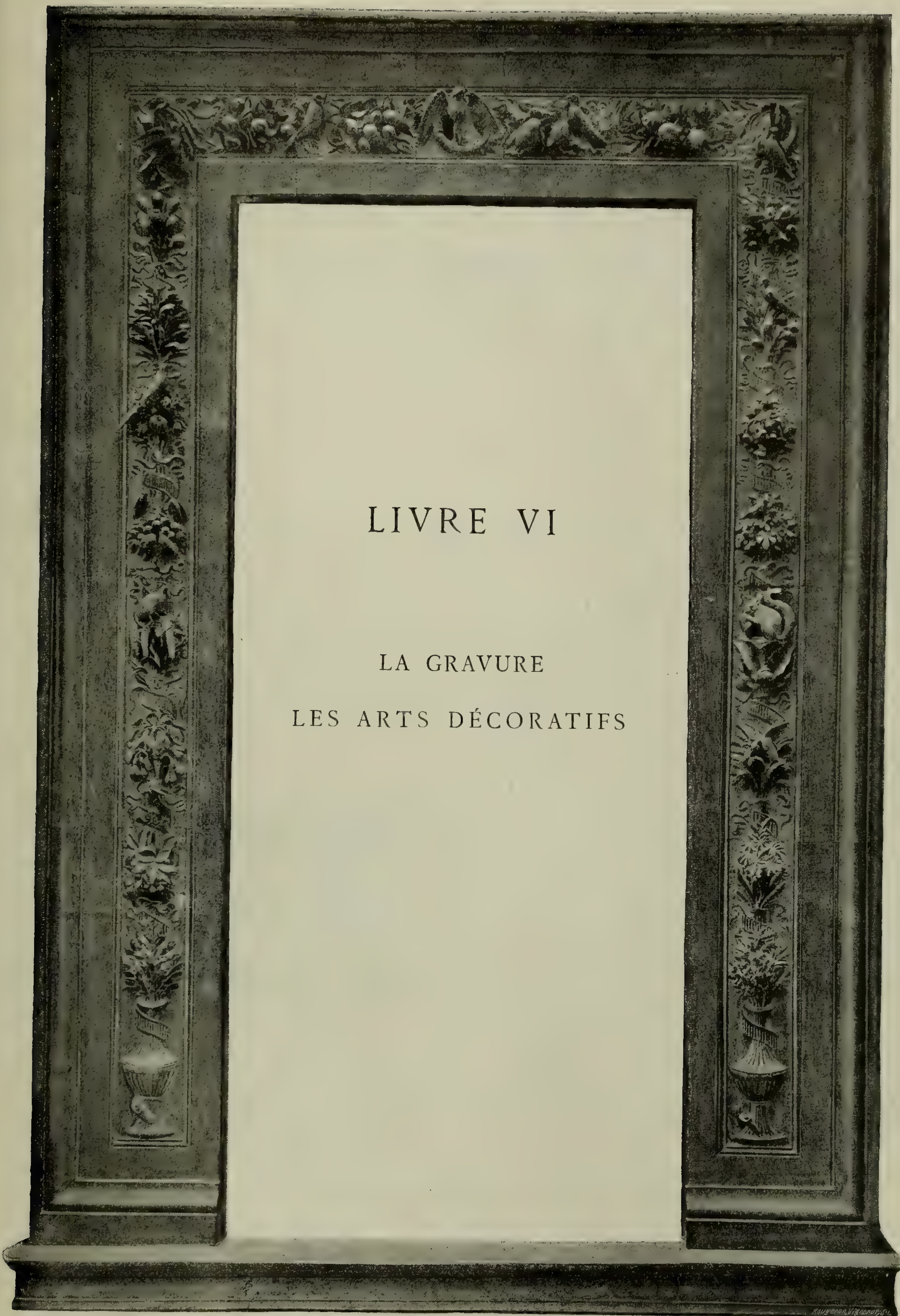
A l'extrémité opposée de l'Italie, à Gênes, c'est un ultramontain également, Juste d'Allemagne (Juste de Ravensbourg), qui représente l'essai de conciliation entre les éléments mystiques, chers au moyen âge, et les conquêtes du naturalisme. Dans l'*Annonciation*, peinte à fresque sous une loge du vieux couvent dominicain de Santa Maria di Castello (1451), ce peintre mystérieux (qu'il faut bien se garder de confondre avec son homonyme Justus de Gand, fixé à Urbin) s'efforce d'allier la suavité de l'expression et la richesse des accessoires à la précision des formes, qu'il tient, non des Florentins, mais des Flamands, ainsi qu'à l'originalité du coloris, pour lequel il s'inspire des miniaturistes. On trouve plus d'harmonie, je veux dire une fusion plus complète de la poésie septentrionale et de la correction classique, dans l'*Annonciation* du même artiste, aujourd'hui un des joyaux de l'École flamande primitive au Musée du Louvre[2].

1. D'après les recherches de M. Cecchetti, « Giovanni d'Alemagna » cultivait également la sculpture (probablement la sculpture en bois) : un document le qualifie de « intaiator » (intagliatore). (*Archivio veneto*, 1887, t. XXXIII, p. 11.)

2. J'ai publié une description détaillée de la fresque de Gênes et une gravure du tableau du Louvre dans *la Renaissance au temps de Charles VIII*, p. 277-279. — Cf. Alizeri, *Notizie dei Professori del disegno in Liguria*, t. I, p. 317, 407-411.



Le Père Éternel (fragment de l'Annonciation).
Par L. della Robbia (Vernia).

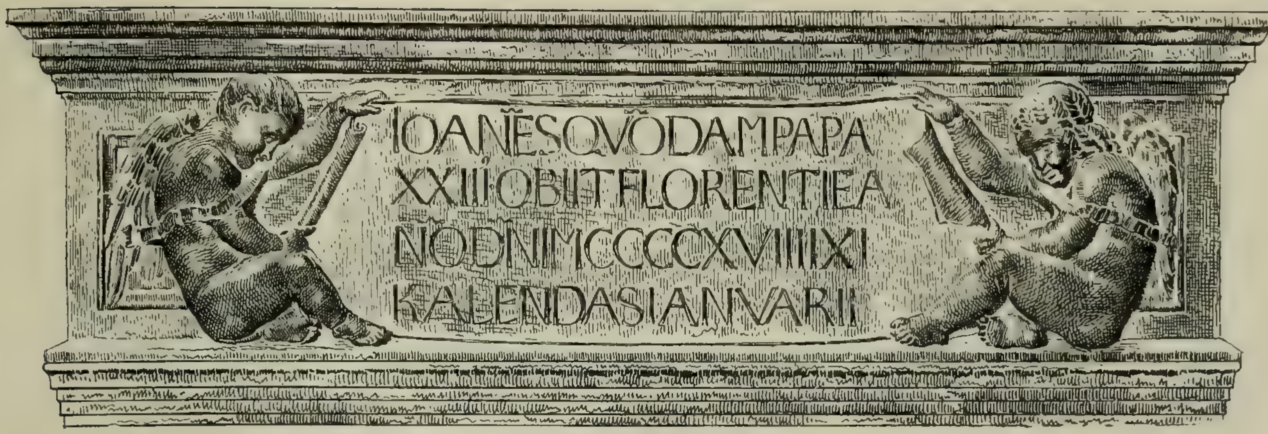


LIVRE VI

LA GRAVURE

LES ARTS DÉCORATIFS

Encadrement composé de fragments de la bordure de la 2e porte de Ghiberti.
(Baptistère de Florence.)



Inscription du tombeau de l'ex-pape Jean XXIII, par Donatello et Michelozzo.
(Baptistère de Florence.)

CHAPITRE UNIQUE

LA GRAVURE. — LES ARTS DÉCORATIFS. — LE NOUVEL AGE DU BRONZE. — L'ART DU MÉDAILLEUR. — L'ORFÈVRERIE. — LA GLYPTIQUE. — LA MINIATURE. — L'ÉMAIL. — LA CÉRAMIQUE ET LA VERRERIE. — LA PEINTURE EN MATIÈRES TEXTILES. — CONCLUSION.

Dans ce que l'on peut appeler les Petits Arts, la GRAVURE, cet instrument inappréciable de propagande, qui semble avoir été inventé tout exprès pour favoriser la diffusion de la Renaissance, tient le premier rang. Elle se présente à nous sous deux aspects principaux, la gravure au burin et la gravure sur bois (l'eau-forte ne fait son apparition qu'au siècle suivant — elle a eu pour inventeur Albert Dürer, — de même que la gravure en clair-obscur ou en camaïeu, inventée par un autre Ultramontain, Jean Wechtelin, surnommé Pilgrim).

Il paraît difficile, en présence des découvertes faites pendant les dernières années, de continuer à attribuer à l'Italie l'invention de la gravure au burin : la fameuse *Passion*, autrefois conservée dans le cabinet de Jules Renouvier, aujourd'hui au Cabinet des Estampes de Berlin, porte en effet la date de 1446, alors que la Paix de Finiguerra, la plus ancienne épreuve

italienne connue, ne date que de 1452. Mais, cette concession faite, je ne puis que me ranger à l'avis de M. Delaborde, l'éminent auteur de la *Gravure en Italie*, et répéter avec lui : « En réalité Finiguerra a inventé la gravure, puisqu'il a su le premier en deviner, en révéler les vraies ressources, et élever ce simple procédé industriel à la hauteur d'un moyen d'expression pour le beau. »

L'orfèvre florentin Tommaso ou Maso di Antonio Finiguerra (né en 1426) ne comptait que vingt-cinq ans lorsqu'il fut chargé de graver, pour le Baptistère de sa ville natale, une Paix, dont le sujet n'est pas indiqué, mais que l'immense majorité des auteurs modernes identifie à l'*Assomption* ou *Couronnement de la Vierge*[1] (1452). On possède encore le nielle[2] même de Finiguerra (au Musée des Offices), deux épreuves en soufre (British Museum et collection du baron Edmond de Rothschild), enfin la fameuse épreuve sur papier découverte, au commencement de ce siècle, par l'abbé Zani, au Cabinet des Estampes de Paris.

Vasari a raconté à sa manière, c'est-à-dire en l'enjolivant, l'invention de Finiguerra : « L'invention de graver les estampes vient de Maso Finiguerra, Florentin, vers l'an 1460 de Notre-Seigneur. Il grava sur argent toutes ses pièces. Avant de les remplir de nielle, il en faisait une empreinte avec de la terre, sur laquelle il coulait du soufre fondu qui restait empreint et couvert des traces du noir de fumée; ensuite, y passant une couche d'huile, il lui donnait la teinte de l'argent; il fit encore cela avec du papier humide et avec la même teinte, appuyant ensuite dessus avec un cylindre bien uni, qui non seulement faisait paraître la planche imprimée, mais donnait à l'épreuve l'apparence d'un dessin à la plume. »

L'habitude de tirer, sur les nielles en préparation, des épreuves sur papier ne tarda pas à se généraliser : on connaît plusieurs centaines d'estampes différentes obtenues à l'aide de ce procédé et appartenant soit au quinzième, soit au seizième siècle. Ce sont en général des compositions de petites dimensions, surtout des ornements, ainsi qu'il convenait à des ouvrages d'orfèvrerie. Ces

1. BIBL. : Bartsch, *le Peintre Graveur*. — Duchesne, *Essai sur les Nielles*. Paris, 1826. — Passavant, *le Peintre Graveur*. 1860-1864. — Vicomte Delaborde, *la Gravure en Italie avant Marc-Antoine*. Paris, Rouam, 1883 (grav.). — F. Lippmann, *der Italienische Holzschnitt im XV Jahrhundert*. Berlin, Grote, 1885 (grav.) (trad. anglaise : Londres, 1888).

2. Dans ces derniers temps M. Dutuit a entassé Pélion sur Ossa pour prouver que le *Couronnement de la Vierge* diffère de la Paix commandée à Finiguerra (*Manuel de l'Amateur d'Estampes; Introduction générale*, p. 4-19. Paris, Lévy, 1884); mais j'avoue que ses objections subtiles, tirées principalement du poids de cette Paix, me touchent peu, en présence, d'une part, des témoignages de Vasari et de Cellini, qui, sans indiquer le sujet de la Paix gravée par Finiguerra, lui font honneur de l'invention de l'impression en taille-douce, et en présence, d'autre part, d'une épreuve sur papier et de deux épreuves en soufre reproduisant le *Couronnement de la Vierge*, alors qu'il n'existe aucune reproduction de la Paix rivale, la *Crucifixion*, jusqu'ici attribuée à Matteo di Giovanni Dei (1455). Voy. aussi le travail, malheureusement inachevé, de M. Milanesi dans *l'Art* (1883, t. I, p. 221-223).

3. On sait en quoi consiste la niellure : l'artiste, après avoir creusé au burin son dessin sur une plaque d'argent, de cuivre ou d'un autre métal, remplit ces creux avec une matière noire fusible, une sorte d'émail, le nielle.

estampes en miniature, que l'on couvre aujourd'hui d'or, se distinguent d'habitude par la netteté du travail, la naïveté et la fraîcheur. Le lecteur a déjà pu juger de leur mérite par les spécimens que nous avons reproduits (voy. pages 104, 174, etc.). Nous donnons ci-contre deux beaux nielles florentins exécutés au temps de Finiguerra, l'*Adoration des Mages*, et *la Vierge et l'Enfant Jésus entourés d'anges et de saints.*

La gravure au burin proprement dite, en d'autres termes la mise en état d'une planche de cuivre n'ayant d'autre destination que de fournir un nombre indéterminé d'épreuves sur papier, cet art appelé à de si hautes destinées, se développa lentement en Italie. Abstraction faite des douze sujets placés au milieu du *Calendrier de 1465*, ouvrage anonyme, il nous faut aller jusqu'aux débuts de Baccio Baldini et de Botticelli, vers 1470, pour trouver des preuves d'une production régulière, suivie. Les estampes de Mantegna, qui marquèrent une nouvelle phase de la gravure au burin, semblent avoir pris naissance plus tard.



L'Adoration des Mages. (Duchesne, n° 32.)
Nielle florentin anonyme de l'époque de Finiguerra.

Je range sous une rubrique à part la gravure sur bois, non pas seulement à cause de la différence des résultats qu'elle présente avec la gravure sur cuivre, mais aussi et surtout à cause de la différence d'origine. Là nous avons vu le plus souvent l'œuvre du dessinateur interprétée par lui-même; ici l'intermédiaire entre le dessinateur et le public est de rigueur : ce n'est plus la pensée originale que nous possédons, c'est cette pensée traduite et souvent, hélas! altérée. En outre, l'impression des gravures sur bois ne présentant pas les mêmes difficultés que celle des estampes proprement dites, et ces épreuves pouvant être multipliées à l'infini sans que le cliché fût ruiné, ce procédé s'adressait à un public plus nombreux et affectait par suite un caractère plus populaire.

En étudiant les vicissitudes de la gravure sur bois italienne, nous y constatons les tendances aristocratiques qui signalent toutes les branches de la Renais-

sance. « L'Italie, dit à ce sujet M. Lippmann, directeur du Cabinet des Estampes de Berlin, ne connaît presque pas du tout, au début du quinzième siècle, la gravure sur bois populaire; plus tard même elle ne la connut que dans une mesure restreinte. Les images de sainteté, gravées d'une façon informe, mal imprimées et grossièrement coloriées, qu'en Allemagne l'on mettait à cette époque partout en vente, sur les marchés et aux portes des églises, n'avaient pas cours en Italie. Dans l'Italie supérieure seule, où l'influence allemande se fit toujours plus ou moins sentir, la production d'images gravées destinées au peuple semble avoir pris un certain développement avant la fin du siècle.... On ne connaît en outre pour le quinzième siècle aucun ouvrage xylographié d'origine italienne. Cette différence, ajoute M. Lippmann, vient de ce qu'en Italie les vastes superficies couvertes de peintures répondaient infiniment mieux à l'expression des sentiments religieux et que l'Italien n'éprouvait pas le besoin d'emporter dans son intérieur, comme l'Allemand, des images de sainteté.... » L'imagerie religieuse ne joua un rôle appréciable que dans les tentatives de réforme provoquées par Savonarole.



La plus ancienne gravure sur bois italienne à date certaine.
L'Adoration des Mages.
D'après les *Meditationes* de Torquemada (Rome, 1467).

De la gravure sur bois, nous pouvons à peine en parler ici, ses débuts ne remontant qu'au dernier tiers du quinzième siècle. On s'accorde à considérer comme les plus anciens bois italiens à date certaine ceux des *Meditationes* de Torquemada, imprimées à Rome en 1467 par Ulrich Hahn, qui a peut-être gravé lui-même les illustrations, encore toutes tudesques, de ce volume; aux *Meditationes* font suite les *Mirabilia urbis Romæ*, qui comptent de nombreuses éditions dans la Ville éternelle jusqu'à la fin du siècle, le *Ptolémée*, la *Chiromantia*, et les *Opuscula Philippi de Barbaris* (avec les figures des *Prophètes* et des *Sibylles*), tous imprimés à Rome, le premier en 1477, les deux autres en 1481. Foligno entre en scène avec les *Contemplationes* de Torquemada (1479); Florence, avec le *Monte Santo di Dio* de Bettini (1477), les *Sette Giornate della Geographia* de Berlinghieri (1480), le *Dante* (1482); Vérone, avec le *de Re militari* de Valturio (1472) et l'*Ésope* (1479); Venise, avec le *Calendarium* de Regiomontanus (1476), le *Fasciculus Temporum* (1480), les *Décrétales d'Innocent IV* (1481); Milan enfin, avec la *Summula de pacifica consciencia* de Fra Pacifico de Novare (1479).

Si la plupart de ces productions sont étrangères à toute notion d'art et ne se



La Vierge et l'Enfant Jésus entourés d'anges et de saints.
Nielle florentin anonyme.

recommandent à notre attention que par leur antiquité, plusieurs montrent au contraire avec quelle netteté les Italiens du temps se rendaient compte des règles de la gravure sur bois : les illustrations du *de Re militari* de Valturio, publié à

Vérone en 1472, comme il vient d'être dit, celles des *Décrétales d'Innocent IV*, des *Opuscules* de Philippe de Barbari, brillent par une précision et une sobriété qu'on n'eût pu souhaiter plus grandes. A la pureté du trait se mêle déjà je ne sais quelle distinction tout italienne. La Renaissance n'avait donc pas tardé à s'assimiler le procédé qui promettait à l'art tant de triomphes, ainsi que l'incomparable moyen de propagande.

Vis-à-vis de la Renaissance, plus que vis-à-vis de n'importe quelle autre période, l'histoire a le devoir, le strict devoir, de venger d'un inqualifiable dédain ce que l'on est convenu d'appeler les INDUSTRIES D'ART, les ARTS DÉCORATIFS[1], ces manifestations si importantes, qui n'ont d'autre tort que de ne s'être pas produites au moyen d'un des procédés officiellement reconnus par l'esthétique du siècle de Louis XIV. C'est à cette époque, en effet, c'est à cette évolution qui a détourné si loin de sa donnée primordiale l'ancien génie franco-gaulois, qu'il faut faire remonter la proscription de tout ouvrage de peinture qui n'était pas exécuté soit à la fresque, soit à l'huile, de toute sculpture qui n'avait pas pour matière constituante le marbre ou le bronze, de toute gravure obtenue autrement qu'à l'aide du burin ou de l'eau-forte. Un modeleur en terre cuite de la valeur de Luca della Robbia, un verrier tel que Guillaume de Marcillat ou Jean Cousin, un orfèvre de génie — et nous avons vu que la plupart des artistes supérieurs du quinzième siècle débutaient par l'apprentissage de l'orfèvrerie, — eussent frappé en vain, pendant tout le règne du roi-soleil, à la porte de l'Académie royale de peinture et de sculpture ou de l'Académie royale d'architecture, ces compagnies illustres en qui se personnifiaient l'étroitesse l'esprit et l'intolérance de la nouvelle esthétique.



Soldat cherchant à enfoncer une porte.
(D'après l'ouvrage de Valturio.)

Aveuglement plaisant, en vérité : l'idée ne comptera pour rien, la matière pour tout; la même figure peinte sur panneau obtiendra les suffrages les plus flatteurs, tandis que peinte sur verre elle sera reléguée dans la catégorie des productions industrielles : contradictions d'autant plus inexplicables que Charles

1. BIBL. : Labarte, *les Arts industriels au moyen âge et à l'époque de la Renaissance*, 2e édit., 3 vol. in-4°, pl. Paris, 1872-1875. — Bucher, *Geschichte der technischen Künste*. Stuttgard, Spemann, t. I, 1875. — Urbani de Ghelthof, *les Arts industriels à Venise*. Venise, 1885. — Les catalogues du Musée de S. Kensington, à Londres.

Le Brun[1], le coryphée de l'Académie de peinture et de sculpture, a créé par centaines ces modèles de tapisserie, de mobilier, d'orfèvrerie, qui, quoi qu'ait pu en penser la critique académique d'alors, forment un des plus brillants joyaux de la couronne dont s'est paré Louis le Grand.

Au quinzième siècle, il ne manque pas d'artistes spécialement voués à telle ou telle branche de l'art décoratif; mais l'intervention de maîtres supérieurs, les Brunellesco, les Donatello, les Ghiberti, relève sans cesse le niveau du goût dans chacune d'entre elles. Une circonstance digne de remarque, c'est la confiscation, par des membres du clergé, de plusieurs industries d'art, surtout de celles qui ne paraissaient pas aux laïques assez rémunératrices, la peinture sur verre, et, un peu plus tard, la marqueterie sur bois (voy. page 354) : cette continuité de traditions chez des hommes élevés dans le même milieu et se succédant d'ordinaire dans les mêmes centres, je veux dire dans les mêmes couvents, devait avoir pour résultat de maintenir le style ancien. La peinture sur verre ne s'associa en effet que lentement à l'évolution des autres arts.



Figure tirée des *Décrétales* d'Innocent IV. (Venise, 1481.)

Les arts décoratifs, que tant de liens rattachaient à l'architecture, ne pouvaient que suivre les progrès de celle-ci : c'est-à-dire, d'une part, au point de vue du style, substituer la netteté et l'élégance des formes classiques aux formes si touffues du moyen âge; de l'autre, au point de vue des motifs, remettre en honneur les ornements de l'antiquité. Dans le mobilier ecclésiastique ou civil, dans les différents arts qui découlent de la sculpture ou de la peinture, dans le costume, dans les moindres ustensiles, cette tendance alla s'accentuant de jour en jour[2] (dans la cuve baptismale gravée page 684, le sculpteur a pris pour modèle quelque amphore romaine).

Il s'en fallait cependant de beaucoup que le style nouveau pénétrât partout avec une égale rapidité, que la contagion gagnât indifféremment toutes les couches de l'art.

Si les ouvrages en bronze[3] — c'était, on s'en souvient, la matière que les novateurs chérissaient par-dessus tout, — suivirent de bonne heure le courant, quelle que fût leur destination, les ouvrages en bois opposèrent une longue résistance. Puis nous avons toute la série des industries qui restent fidèles,

1. Voy. l'ouvrage de M. Genevay : *le Style Louis XIV. Charles Le Brun décorateur.* Paris, Rouam, 1886.

2. Voyez plus haut p. 415-421.

3. Drury Fortnum, *A descriptive Catalogue of the bronzes*... Londres, 1876. — De Champeaux, *Dictionnaire des Fondeurs, Ciseleurs, Modeleurs en bronze et Doreurs depuis le moyen âge jusqu'à l'époque actuelle*, t. I. Paris, Rouam, 1886.

jusqu'aux approches du seizième siècle, à ce que l'on pourrait appeler les traditions et les habitudes d'atelier : la céramique, inféodée, pour le coloris comme pour le dessin, au style arabe; la mosaïque de marbre, attachée aux errements du style byzantin; les étoffes brochées, qui répétèrent indéfiniment des motifs orientaux.

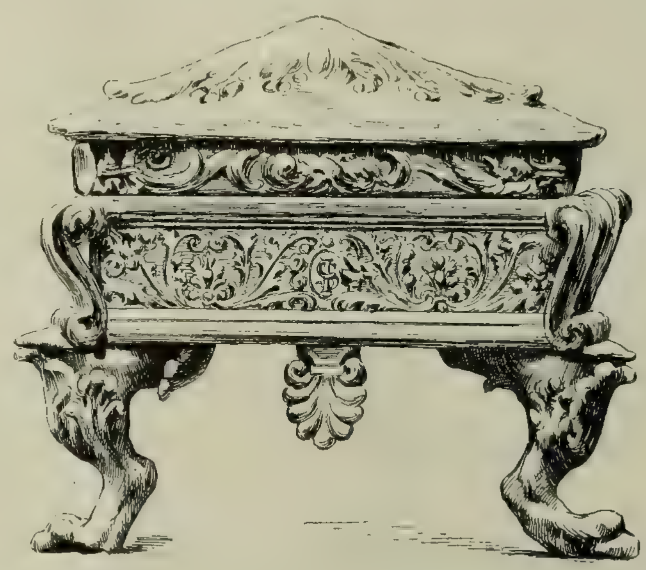
Je n'irai pas jusqu'à prétendre que la Renaissance a surpassé le moyen âge par la richesse ou par le fini des bijoux, des costumes, des ornements de toute sorte, à l'aide desquels elle se plaisait à embellir l'existence, à masquer le spectacle du « struggle for life » : du moins le goût et la passion des belles choses se répandirent-ils rapidement dans toutes les classes de la société, s'étendirent-ils jusqu'aux meubles, jusqu'aux armes, instruments, outils et ustensiles les plus humbles, tandis que, par contre-coup, amateurs et décorateurs s'efforçaient de fondre en un tout harmonieux ces productions si multiples et si raffinées. Tel salon du palais des Médicis, meublé sous la direction de Pierre, fils de Cosme, formait l'idéal du luxe discret, sobre et fin. Ailleurs on pouvait trouver plus d'éclat, une profusion plus grande de dorures, de glaces, d'astragales; nulle part, je l'affirme formellement, la pensée, — une pensée intime et caressante, — ne pénétrait et n'animait aussi complètement que chez les Médicis, et chaque fragment du mobilier — il n'en était aucun qui n'eût sa signification et sa raison d'être, — et l'ensemble même de cette réunion extraordinaire de chefs-d'œuvre, agencés non comme dans un musée, mais comme dans un salon de bonne compagnie.



Cuve baptismale en marbre.
École de Donatello. (Dôme d'Empoli.)

Désireux de multiplier toutes les formes d'expression pour le beau, le quinzième siècle s'efforce, avec un égal empressement, de perfectionner les procédés que lui transmettait le moyen âge, de remettre en honneur ceux de l'antiquité classique ou de l'Orient, — glyptique, art du médailleur, damasquinerie, céramique, verrerie, — d'en inventer de nouveaux : la gravure, la niellure, l'émail peint, la terre cuite polychrome vernissée, etc. Néanmoins il est une matière et une technique qui à ce moment priment toutes les autres : on pourrait appeler la Première Renaissance l'AGE DU BRONZE, car c'était bien la matière

qu'elle se plaisait par-dessus tout à mettre en œuvre : elle ne le recherchait pas seulement pour les grandes sculptures monumentales (voy. page 508), elle le faisait intervenir sans cesse dans la vie journalière. Le bronze lui tenait lieu d'ustensiles en faïence, en verre, en ivoire, en bois, en fer. Aussi, par une réaction fatale, son rôle diminua-t-il au fur et à mesure que celui de la céramique, par exemple, grandissait. Encriers, coffrets, mortiers, candélabres, armes, bénitiers, fonts baptismaux, canons historiés, grilles monumentales, il n'était instrument ou ornement petit ou grand que le bronze ne s'enorgueillît de fournir. Dans l'impossibilité où nous nous trouvons de citer, ne fût-ce que quelques types, accordons du moins une mention à la merveille des merveilles, à la grille de la chapelle « della Cintola » (la ceinture de la Vierge), au dôme de Prato : cet admirable mélange de feuillage, d'oiseaux, de génies, tous pleins à la fois de vivacité et de style, fut commencé en 1438 par le sculpteur florentin Tommaso di Bartolommeo, surnommé Masaccio, continué en 1444 par l'orfèvre Bruno di ser Lapo Mazzei, et terminé de 1461 à 1464 par Pasquino di Matteo de Montepulciano[1].



Encrier en bronze au chiffre de Sigismond Malatesta.
(Collection particulière à Rimini. D'après M. Yriarte.)

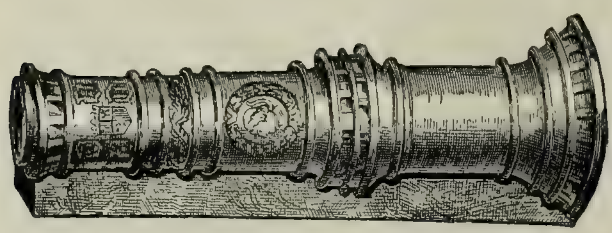


Mortier en bronze. (Musée du Louvre.)

Nous commencerons notre esquisse par les arts du métal, autant dire par les

1. La frise gravée en tête du chapitre premier (p. 47) reproduit une partie de la grille de Prato, avec un léger changement toutefois, l'addition des armoiries des Médicis.

arts qui dérivent de la sculpture, car les médailleurs, les graveurs de sceaux, les orfèvres, les serruriers, sont-ils autre chose que des sculpteurs en petit! Nous aurons souvent, au cours de ces études, à insister sur l'action exercée, non par telle ou telle direction de style, mais par telle ou telle technique. L'influence byzantine au moyen âge n'a pas d'autre raison que l'habileté atteinte par les Grecs du Bas-Empire dans les branches spéciales. L'Italie de la Renaissance remit en honneur, je ne dirai pas un style, mais un ordre de représentations inconnu au moyen âge. S'inspirant de l'exemple des Romains, Pisanello s'efforça de fixer sur des bas-reliefs circulaires — des MÉDAILLONS ou des MÉDAILLES — les portraits de ses principaux contemporains, y compris le sien propre, ainsi que des emblèmes, des allégories, des devises, résumant tout un monde d'impressions dans ce cadre restreint[1].



Modèle de canon en bronze.
(D'après un dessin du Cabinet des Estampes de Paris.)

Rectifions, tout d'abord, une erreur fort répandue : les médailles du quinzième siècle sont coulées, non frappées; elles rentrent par conséquent dans l'art du sculpteur (qui procédait exactement comme pour la fonte d'un bas-relief), et non dans l'art du graveur en médailles, en monnaies ou en sceaux. C'est ce qui explique comment des peintres tels que le Pisanello ont pu exceller si rapidement dans cet art : il leur suffisait de savoir modeler; point n'était besoin de se familiariser avec le travail si long et si compliqué de la gravure. Je me hâte d'ajouter qu'un certain nombre de graveurs de monnaies cumulaient cette profession avec celle de médailleur, si tant est que l'on puisse appliquer le terme de profession à ce qui n'était souvent qu'un délassement intellectuel, un exercice presque fortuit : à cette catégorie appartiennent Lodovico de Foligno, Enzola, Orfini, etc.

Les Lombards, qui s'étaient si lentement mis à la sculpture monumentale, prirent leur revanche dans certaines branches accessoires, parmi lesquelles l'art du médailleur figure au premier rang. On ne saurait plus douter aujourd'hui que cet art, remis en honneur chez eux par le Pisanello, n'ait compté ses premiers et ses plus vaillants champions parmi les artistes de la haute Italie, à Vérone, à Padoue, à Venise, à Mantoue, en Dalmatie, à Milan[2]. Les Toscans

1. BIBL. : Armand, *les Médailleurs italiens des quinzième et seizième siècles*. 2e édit., 3 vol. in-8°, Paris, Plon. 1883-1887 (catalogue excellent). — Heiss, *les Médailleurs de la Renaissance*. Paris, Rothschild, 1881-1887, 7 vol. in-fol., pl. — Friedlander, *die italienischen Schaumünzen des fünfzehnten Jahrhunderts* (1430-1530). Berlin, Weidmann, 1882, in-4°, pl.

2. Voy. *les Précurseurs de la Renaissance*, p. 43. J'ai montré, à la même place, le cas qu'il faut faire d'une hypothèse de M. Friedlænder, d'après laquelle des monnayeurs du nom de Sesto auraient gravé (non modelé) à Venise, en 1363 et en 1417, des médailles représentant Galba et Alexandre. L'ancien directeur du Cabinet des médailles de Berlin s'est également

ne se mirent à l'œuvre qu'assez tardivement. Le plus ancien médailleur originaire de cette province, Petrecini, apparaît en 1460 seulement. Quant à Guaccialotti, quoiqu'une de ses médailles, celle du pape Nicolas V, porte la date de 1455, on peut croire qu'elle n'a été exécutée que longtemps après, car à la mort du pape l'artiste (né en 1435) ne comptait que vingt ans. Le surnom d' « Andrea Cremonese » donné à Guaccialotti tendrait en outre à faire croire que cet artiste séjourna quelque temps dans la haute Italie.



Le marquis J.-F. Gonzague.
Revers d'une médaille de Pisanello.
(Armand, n° 11.)

Les médailles à date certaine de Pisanello, le rénovateur de cet art, se trouvent comprises entre les années 1438 et 1449; elles forment un ensemble de 24 pièces signées et d'une dizaine de pièces simplement attribuées. La plus ancienne semble être celle de l'empereur Jean VII Paléologue, que l'artiste a vu soit au Concile de Ferrare (1438), soit au Concile de Florence (1439). Bientôt il n'y eut plus de souverain, de condottière, d'humaniste, qui n'ambitionnât de voir son effigie passer à la postérité, sous cette forme si réduite, il est vrai, mais si vive et si nette, si précise et si suave : le duc Philippe-Marie Visconti, les marquis Nicolas et Lionel d'Este, Jean-François et Louis de Gonzague, le roi Alphonse V d'Aragon, les condottières Sigismond Malatesta, Malatesta Novello, Nicolas Piccinino, les humanistes P. C. Decembrio, Victorin de Feltre, Aurispa, défilèrent à tour de rôle devant le restaurateur de l'art du médailleur. Pisanello n'eut garde de s'oublier : son effigie (gravée page 633) frappe par l'expression de la vivacité et de l'esprit, autant que par celle de la bonhomie.



Jeune Fille et Licorne.
Revers d'une médaille de Pisanello.
(Armand, n° 12.)

Avec quelle précision et quelle souplesse Pisanello n'a-t-il pas réussi à fixer, ici la stupidité sanguinaire de ce tyran au regard hébété qui s'appelait Philippe-Marie Visconti, ailleurs la noblesse généreuse d'Alphonse d'Aragon, ou l'élégance des princes de la maison d'Este, ou la grâce touchante de Cécile Gonzague !

Ces premiers en date des médaillons modernes sont en même temps les plus parfaits, ainsi qu'il en a été de beaucoup de choses au quinzième siècle et proba-

trompé en attribuant au commencement du quinzième siècle les médailles des Carrare, seigneurs de Padoue. Ces médailles sont au plus tôt du siècle suivant.

blement à d'autres époques aussi : l'imprimerie, qui du premier bond atteignit à la perfection, la peinture à l'huile, que nul maître depuis n'a portée plus haut que ses glorieux inventeurs les Van Eyck, ou encore le réalisme d'un Donatello qui défie toute imitation.

Par rang de mérite comme par rang d'âge, Matteo de' Pasti de Vérone vient immédiatement après son compatriote Pisanello. A la fois architecte, peintre et miniaturiste[1], il semble, comme d'ailleurs la plupart de ses contemporains, n'avoir cultivé l'art du médailleur qu'accidentellement. La cour de Rimini, tel est le cercle dans lequel il tourne presque exclusivement : il représenta tour à tour Sigismondo Malatesta, Isotta, puis L.-B. Alberti, l'architecte du temple des Malatesta. Parmi ses autres médailles, accordons une mention à celles de ses compatriotes Guarino, le fameux humaniste, et Timoteo Maffei, prédicateur célèbre, enfin à celle de Mahomet II, qui l'avait appelé à Constantinople. Comme pour racheter tant de compositions profanes, l'artiste jugea convenable de consacrer une médaille à Jésus-Christ : on me croira sur parole quand j'affirmerai qu'aucune image ne détonne davantage dans la longue suite des bronzes de la Renaissance. — Les médailles de Matteo, moins fines que celles de Pisanello, se distinguent par leur facture large et grasse.



Revers de la médaille d'Isotta.
Par Matteo de' Pasti.

On manque de détails sur la vie de Matteo : en relations dès 1441 avec Pierre de Médicis, auquel il envoya les *Triomphes de Pétrarque*, dont nous avons reproduit plus haut un fragment, il se fixa vers 1446 à Rimini, où il séjournait encore en 1464.

Cristoforo di Geremia de Mantoue, que nous avons déjà signalé comme sculpteur (page 579)[2], n'a laissé que deux médailles; je me hâte d'ajouter que ce sont deux chefs-d'œuvre. L'une, celle d'Alphonse V (reproduite page 108), brille par la science des raccourcis, par une haute distinction, une liberté, une souplesse et une suavité inexprimables, qui semblent trahir un artiste familiarisé avec de plus hautes tâches; l'autre, celle de l'empereur Auguste, d'une facture très serrée, mais d'un style moins pur, moins généreux, nous montre l'invasion des souvenirs classiques : les figures d'Auguste et de l'Abondance, qui se tendent la main sur le revers avec l'inscription CONCORDIA AVGVSTA,

1. Voy. p. 275, 464.

2. Dans la *Couronne Margaritique*, composée au début du seizième siècle, Jean Lemaire des Belges fait de Cristoforo un enfant de la Ville éternelle et le range parmi les orfèvres :

« Et toy, Romain Christophe Hiérémie. »

reproduisent un motif très fréquent sur les monnaies de l'Empire romain.

Le Vénitien Giovanni Boldu, qui se qualifie lui-même de « pictor », s'est assuré un rang honorable parmi les médailleurs par sept pièces exécutées entre les années 1457 et 1466 : son propre portrait, ceux des musiciens Pietro Bono, Bruzelli de Ferrare et Niccolò Schlifer d'Allemagne, du poète vénitien Filippo Maserano et du médecin pisan Filippo Vadi, enfin de l'empereur Caracalla, dont il se crut obligé, par une inspiration bizarre, d'éveiller le peu sympathique souvenir. Ces médailles, d'une facture excessivement simple, ont la grande tournure indéfinissable que plus tard certains maîtres vénitiens, le Giorgione en tête, sauront donner à leurs créations : je ne connais rien de plus noblement conçu, ni de plus largement rendu que cet enfant nu assis à terre, et s'appuyant sur une tête de mort (revers du portrait de Boldu). Il n'y a que les artistes supérieurs pour produire une impression si profonde avec des moyens aussi élémentaires.



Portrait de Boldu, par lui-même.

Andrea Guaccialotti ou Guazzalotti, né à Prato en 1435, aussi appelé Andrea de Crémone, était curé d'Aiolo, chanoine et collecteur des dîmes ecclésiastiques à Prato[1]. Ses médailles s'échelonnent de 1455 à 1481 ; parmi elles, celles des papes Nicolas V, Calixte III (gravées pages 89, 91), Sixte IV, du duc de Calabre et de l'évêque Nicolas Palmieri, tiennent le rang principal. Ce maître avait une tendance à exagérer le caractère de ses personnages : le Nicolas V et le Calixte III sont de véritables caricatures. Sa facture est d'ailleurs large, parfois brutale. — Guaccialotti mourut en 1495 ou en 1496.

A la suite de ces maîtres hors ligne se présente devant nous une phalange d'artistes de second ordre, plus ou moins habiles. Ne pouvant décrire ou apprécier leur œuvre, je veux du moins rappeler les noms des principaux d'entre eux : Niccolò (Baroncelli?), Amadio de Milan, Paolo de Raguse, Pietro de Fano, Antonio Marescotti de Ferrare, Jacopo Lixignolo et Baldassare Estense (voy. page 141), ces deux-ci également de Ferrare, Petrecini de Florence, M. Guidizani, originaire, à ce que l'on croit, de Venise, Gian Francesco Enzola de Parme, Clemente d'Urbin, Lodovico de Foligno, puis Pietro de Milan et Francesco Laurana, dont nous aurons plus d'une fois l'occasion de reparler. L. B. Alberti, Michelozzo et Filarete semblent aussi s'être essayés, à leurs heures perdues, dans la fonte des médailles.

Bien distincte de l'art du médailleur est la GRAVURE DES MONNAIES : là un

1. Friedlænder et Guasti, *Andrea Guazzalotti scultore pratense*. Prato, 1862.

moule dont on tire des épreuves en y versant du métal en fusion; ici un coin dont on se sert pour frapper.



Sceau de Thomas James.

Jusque vers le dernier tiers du quinzième siècle, les monnaies italiennes n'offrent encore qu'un intérêt assez restreint, les effigies en étant d'ordinaire bannies (voy. page 31). Cependant, dès 1427, on voit des maîtres de la valeur de Michelozzo graver les coins des monnaies de la République Florentine[1].

La GRAVURE DE SCEAUX, confiée d'ordinaire à des orfèvres, jouait dès lors un rôle important, quoique ses compositions n'eussent pas encore la richesse, ni son style la suavité que leur donnèrent au siècle suivant Lautizio de Pérouse et Benvenuto Cellini. Notre gravure reproduit le sceau gravé à Rome, en 1478, par quelque orfèvre florentin, pour Thomas James, évêque de Saint-Pol de Léon en Bretagne[2].



Deux personnages affrontés.
Plaquette anonyme du quinzième siècle.

On appelle PLAQUETTES les petits bas-reliefs en bronze, rectangulaires, ovales ou ronds, véritables moulages destinés d'ordinaire à conserver le souvenir de pièces d'orfèvrerie, tels que baisers de paix, boutons de chape, agrafes, « imprese » (emblèmes), que l'on fixait sur les chapeaux, boucles de ceinturon, pommeaux d'épée, pièces de harnachement, garnitures de coffrets, de salières, d'encriers, etc. L'importance de cette série inestimable, reconstituée de nos jours seulement par les efforts des amateurs parisiens, a été indiquée dans un de nos précédents chapitres (page 262) : nous nous bornerons ici à renvoyer à la monographie véritablement définitive de M. Emile Molinier[3].

1. Gaye, *Carteggio*, t. I, p. 117.
2. Ramé, *Notes sur le sceau de Thomas James, évêque de Léon et de Dol*. Paris, 1883 (extr. du *Bulletin des Travaux historiques*).
3. *Les Bronzes de la Renaissance : Les Plaquettes. Catalogue raisonné*. Paris, Rouam, 1886,

L'histoire de la vie publique et privée de l'Italie au quinzième siècle tiendrait à la rigueur dans l'histoire de l'ORFÈVRERIE[1]. C'est à cet art, qui admet la plus grande richesse et le plus grand fini[2], qu'était dévolue la tâche de perpétuer le souvenir des événements les plus importants de la vie intime (fiançailles, mariages, baptêmes, banquets), aussi bien que des exploits des guerriers, ou des grandes manifestations de la vie religieuse. Prenons le rôle de l'orfèvrerie à la cour de Rome. A cette époque, le pèlerin qui s'apprêtait à pénétrer dans la basilique de Saint-Pierre remarquait dès l'entrée six boutiques d'orfèvres, remplies de tous les objets de dévotion qu'un fidèle pût souhaiter d'emporter dans sa patrie : médailles, chapelets, crucifix. Le trésor de la basilique, nous le savons par les inventaires, regorgeait des ornements sacrés les plus précieux : crosses, paix, patènes, ca-



Statue en argent de saint Jean-Baptiste, par Michelozzo (1452).
(« Opera del duomo » à Florence.)

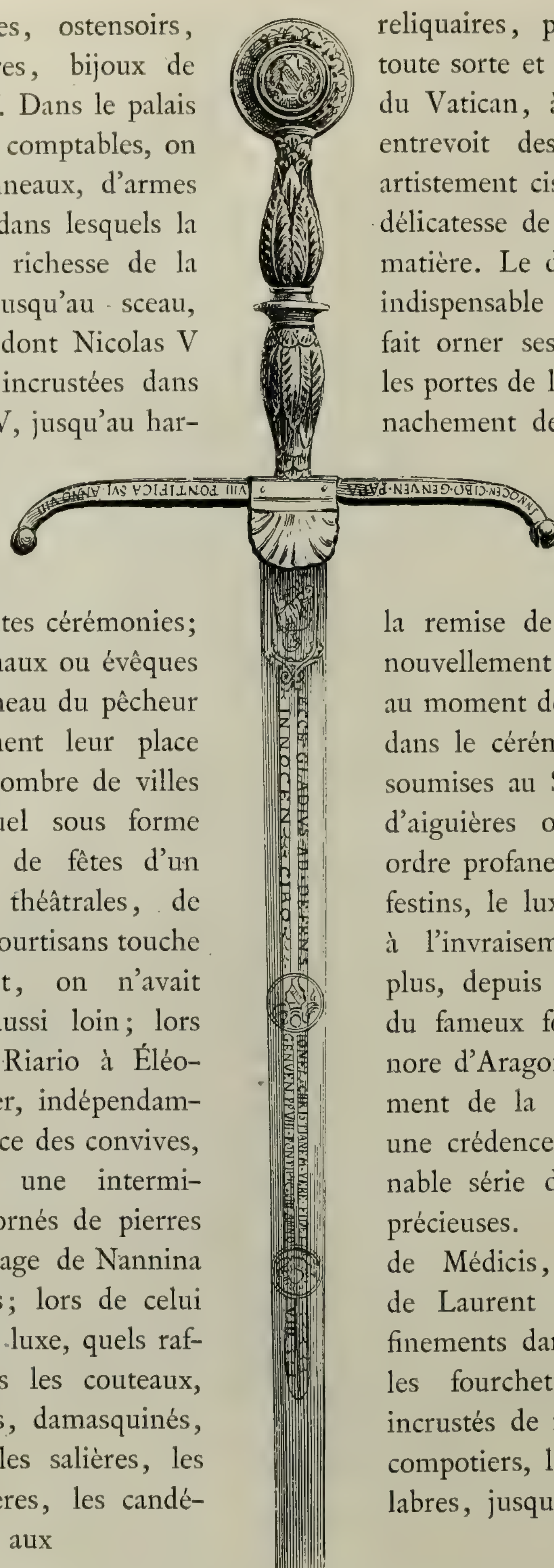
2 vol. in-8° grav. Voy. aussi l'article de M. Piot dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 1878, t. II, p. 1067.

1. BIBL. : Labarte, *Histoire des Arts industriels*. 2e édit. — *Gazette des Beaux-Arts*, mai et juin 1883.

2. Sur les artistes du quinzième siècle qui ont traversé les boutiques d'orfèvres avant de devenir des architectes, des sculpteurs ou des peintres célèbres, je renverrai le lecteur à un chapitre précédent (Cf. p. 352).

lices, candélabres, ostensoirs, reliquaires, pectoraux, agrafes de chapes, tiares, bijoux de toute sorte et jusqu'à des autels en argent massif. Dans le palais du Vatican, à travers la sécheresse des pièces comptables, on entrevoit des amoncellements de colliers, d'anneaux, d'armes artistement ciselées, de meubles et d'ustensiles, dans lesquels la délicatesse de la main-d'œuvre le dispute à la richesse de la matière. Le domaine de l'orfèvrerie s'étend jusqu'au sceau, indispensable à tout prélat, jusqu'aux reliures dont Nicolas V fait orner ses manuscrits, jusqu'aux rosettes incrustées dans les portes de la bibliothèque par ordre de Sixte IV, jusqu'au harnachement de la haquenée qui porte le souverain pontife. Deux fois par an, la remise de la rose d'or et celle de l'épée d'honneur donnaient lieu à d'imposantes cérémonies; la remise de l'anneau d'investiture aux cardinaux ou évêques nouvellement nommés, la destruction de l'anneau du pêcheur au moment de la mort du pape, tiennent également leur place dans le cérémonial de la cour romaine. Bon nombre de villes soumises au Saint-Siège payent un tribut annuel sous forme d'aiguières ou de plats d'argent. S'agit-il de fêtes d'un ordre profane, de tournois, de représentations théâtrales, de festins, le luxe déployé par les papes ou leurs courtisans touche à l'invraisemblance; pour la vaisselle surtout, on n'avait plus, depuis l'antiquité, poussé la prodigalité aussi loin; lors du fameux festin offert par le cardinal Pierre Riario à Éléonore d'Aragon, on admira dans la salle à manger, indépendamment de la splendide vaisselle affectée au service des convives, une crédence à douze gradins, qui supportait une interminable série de vases en or ou argent massif, ornés de pierres précieuses.

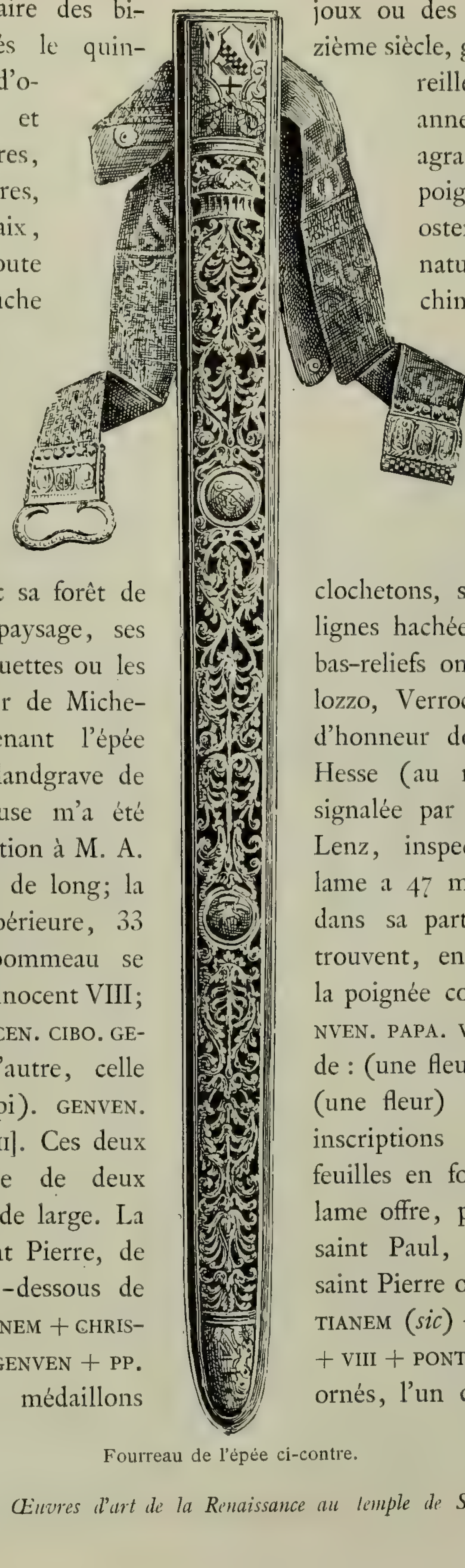
Lors du mariage de Nannina de Médicis, la fiancée reçut vingt-six bagues; lors de celui de Laurent de Médicis, cinquante. Et quel luxe, quels raffinements dans la vaisselle des Médicis, depuis les couteaux, les fourchettes, les cuillers émaillés, ciselés, damasquinés, incrustés de nacre ou de lapis-lazuli, depuis les salières, les compotiers, les flacons, les bassins, les aiguières, les candélabres, jusqu'aux surtouts monumentaux[1] et aux seaux à refroidir!



Épée d'honneur décernée par le pape Innocent VIII au landgrave de Hesse.

1. Voy. *les Collections des Médicis au quinzième siècle*. Publié par Rouam. Paris, 1888.

Dresser l'inventaire des bijoux ou des pièces d'orfèvrerie que nous a légués le quinzième siècle, guirlandes, colliers, broches, pendants d'oreilles, bagues, boutons de chapes et anneaux cardinalices, boucles de ceintures, agrafes, fermoirs de livres ou d'aumônières, poignées d'épées, tiares, miroirs, paix, ostensoirs, châsses, calices, vaisselle de toute nature, horloges, etc., etc., serait une tâche chimérique. Bornons-nous à détacher de ce trésor inépuisable un ou deux morceaux d'une importance capitale : le retable (il « dossale ») en argent émaillé ou le candélabre de l'œuvre du dôme de Florence, ouvrage précieux et curieux plutôt que beau, avec sa forêt de clochetons, ses scènes compliquées à fond de paysage, ses lignes hachées et discordantes, mais dont les statuettes ou les bas-reliefs ont pour auteurs des maîtres de la valeur de Michelozzo, Verrocchio, Pollajuolo[1].



Fourreau de l'épée ci-contre.

Prenons maintenant l'épée d'honneur donnée par le pape Innocent VIII au landgrave de Hesse (au musée de Cassel; cette pièce précieuse m'a été signalée par M. L. Courajod; j'en dois la description à M. A. Lenz, inspecteur du Musée). Elle mesure 1m,38 de long; la lame a 47 millimètres de large dans sa partie supérieure, 33 dans sa partie inférieure. De chaque côté du pommeau se trouvent, en relief, les armoiries pontificales d'Innocent VIII; la poignée contient, d'un côté, l'inscription : INNOCEN. CIBO. GENVEN. PAPA. VIII. PONTIFICA. SVI. ANNO. VIII.; de l'autre, celle de : (une fleur). INNOCEN. (trois épis). CIBO (un épi). GENVEN. (une fleur) PONT. MAX. ANNO. SAL. MCCCCLXXXX [II]. Ces deux inscriptions sont gravées. La garde se compose de deux feuilles en forme de coquilles, de 55 millimètres de large. La lame offre, près de la poignée, les images de saint Pierre, de saint Paul, d'une hauteur de 9 centimètres. Au-dessous de saint Pierre on lit : ECCE. + GLADIVM + AD DEFENSIONEM + CHRISTIANEM (*sic*) + VERE + FIDEI + || INNOCEN + CIBO + GENVEN + PP. + VIII + PONTIFICA + SVI + ANNO + VIII, avec deux médaillons ornés, l'un des armoiries pon-

1. A. Gruyer : *les Œuvres d'art de la Renaissance au temple de Saint-Jean.* Paris, 1875.

tificales, l'autre d'un paon et de l'inscription : LEAVTE PASSE TOUT. Au-dessous de l'image de saint Paul sont tracées les paroles suivantes : INNOCEN + CIBO + GENVEN + PONT + MAX + ANNO + SAL + MCCCCLXXXX ‖ ECCE + GLADIVM + AD DEFENSIONEM + CHRISTIANEM (*sic*) + VERE + FIDEI. Le fourreau se distingue par des ornements de fleurs et de feuillages à jour, avec des médaillons émaillés, contenant, dans la partie supérieure, les clefs en sautoir; dans le bas, un paon également émaillé, avec la devise : LEAVTE PASSE TOUT. Le ceinturon enfin, autrefois décoré de perles et de pierres précieuses, nous offre sur sa boucle les armoiries pontificales émaillées. On voit par ce qui précède que l'épée d'honneur, le « stocco benedetto », comptait parmi les merveilles de l'orfèvrerie.



Porte-torche d'un palais de Sienne.

La FERRONNERIE, si florissante au moyen âge, pâlit au quinzième siècle devant la sculpture en bronze, en attendant que l'habile forgeron florentin Niccolò Grosso, surnommé Caparra, relève cette industrie et crée dans les lanternes et porte-torches du palais Strozzi le modèle de la véritable ferronnerie de la Renaissance. Nos gravures reproduisent des porte-torches et des porte-étendards fixés sur des palais de Sienne, et d'un style encore quelque peu attardé.

Nous n'ouvrirons pas de section spéciale pour l'ARMURERIE, les produits ressortissant à cette industrie pouvant être classés, les uns dans la sculpture, d'autres dans l'orfèvrerie, les derniers enfin dans la ferronnerie. Pour indiquer en peu de lignes l'importance que les armes et engins militaires de toutes sortes offrent pendant le quinzième siècle au point de vue de l'histoire de l'art, il suffit de rappeler que Pisanello fournit au roi Alphonse de Naples des modèles de canons richement sculptés, qu'Aristote Fioravanti, Augustin de Plaisance et tant d'autres sculpteurs ou orfèvres éminents dirigèrent la fonte des canons, que Donatello modela et cisela une poignée d'épée dont une épreuve se trouve aujourd'hui au Musée d'artillerie de Turin et une autre chez M. Arthur Rhoné, que Verrocchio, Pollajuolo et leurs émules ciselèrent des casques d'honneur, que la remise de l'épée d'honneur constituait chaque année une des grandes solennités de la cour romaine.

Parmi les innombrables catégories de chefs-d'œuvre légués par l'antiquité, aucune ne fut plus ardemment recherchée que les productions de la GLYPTIQUE, les pierres gravées. L'admiration ici se développait en raison inverse des dimensions; les Barbares avaient renversé sans scrupules un colosse, ils avaient respecté ces merveilles de fini[1] : c'est qu'il faut un degré de culture bien plus avancé pour produire une miniature que pour élever quelque tour de Babel. Quoique le secret de la glyptique ne fût pas entièrement perdu en Occident, comme l'a prétendu Labarte (on peut notamment citer pour le quatorzième siècle le graveur florentin Benedetto Peruzzi), il est certain néanmoins que les amateurs du moyen âge étaient réduits, quand ils voulaient se servir d'un cachet à figures, à collectionner les camées ou intailles antiques, désespérant de les faire copier ou imiter par les inhabiles artistes de leur temps[1].



Porte-torche d'un palais de Sienne.

Vasari affirme que la gravure en pierres dures recommença de fleurir sous le règne du pape Martin V (1417-1431). Mais aucun texte ancien, aucune intaille, aucun camée à date certaine, n'est venu confirmer cette assertion. Il nous faut descendre en effet jusque vers le milieu du quinzième siècle pour trouver un nom de graveur. L'initiateur de cet art n'aurait été autre, au témoignage de Filarete, que le grand Donatello. Nous connaissons, en outre, Antonio de Pise, qui florissait à Foligno en 1461, et le Florentin Piero di Neri de' Razanti, qui fut exempté des taxes en 1477, dans sa ville natale. Le pape Paul II (1464-1471), si passionné pour les gemmes, est certainement le Mécène qui a le plus fait pour relever cet art intéressant. Nous trouvons à son service un graveur nommé Giuliano di Scipione Amici de Rome. Quant à un autre personnage employé par le même pape, Gaspare de' Tozoli, nous ignorons s'il était artiste ou simplement marchand[2]. En 1487 et en 1488, deux autres graveurs, Andrea di Mesnage[3] et « maestro Battistino

1. Voy. p. 218.

2. Voyez les différents témoignages réunis dans *les Arts à la Cour des Papes*, t. I, p. 6-7, t. II, p. 113 et suivantes.

3. Ce nom rappelle celui du sculpteur « Johannes Andrea di Mesnagho », qui travaillait à Rome en 1461 (*Les Arts à la Cour des Papes*, t. I, p. 259).

Taglia » de Gênes, « maestro di far cammei », travaillaient pour la cour de Naples (voy. page 116).

Les dates et les noms qui viennent d'être cités prouvent jusqu'à l'évidence que Laurent le Magnifique[1] n'a pas été, comme on l'a prétendu, le restaurateur de la glyptique italienne : l'illustre amateur florentin s'est assuré assez de titres de gloire pour renoncer à celui-là. Il est surtout inexact d'avancer qu'il aurait fondé en 1458 une école de gravure en pierres dures : à ce moment Laurent n'avait que dix ans, et, malgré sa précocité, j'affirme que s'il s'intéressait alors aux écoles, c'était pour les fréquenter en qualité d'élève, et non pour les diriger en qualité de Mécène.

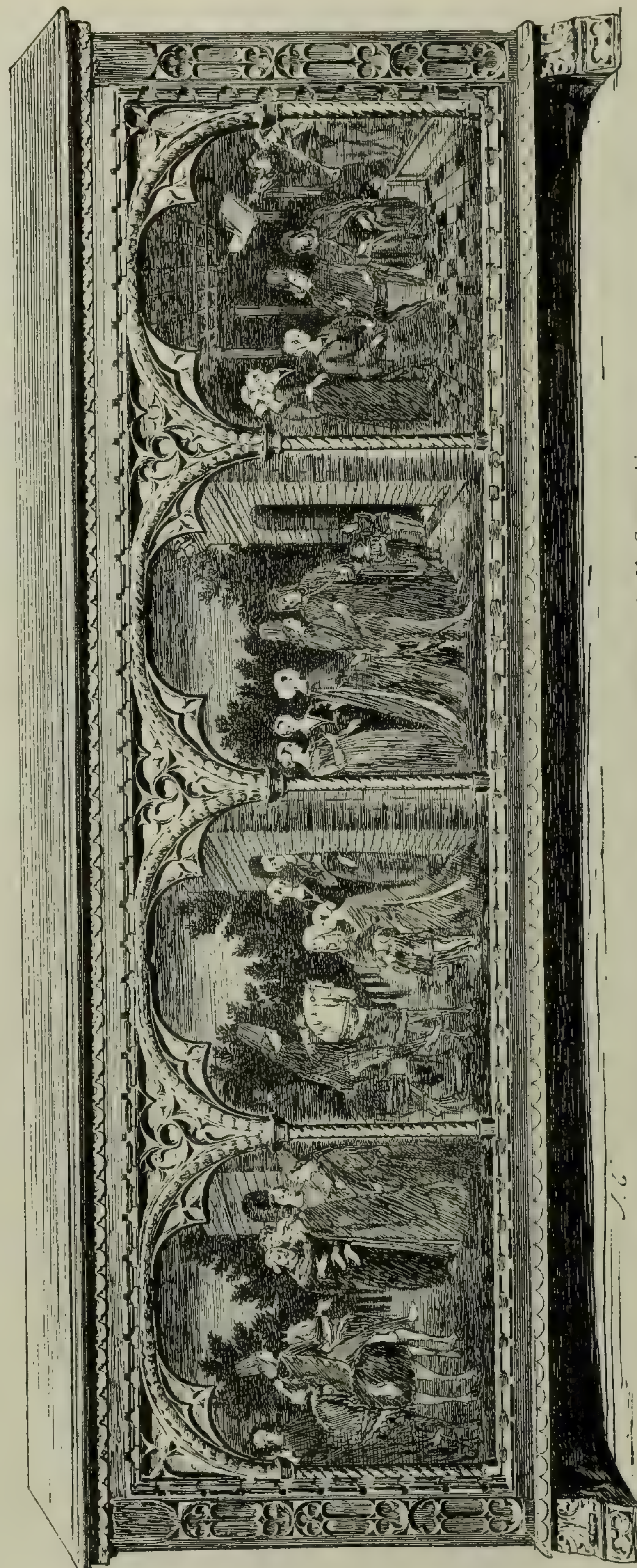
Dans le dernier tiers du siècle, deux personnalités se dégagent enfin de la foule. L'une, Giovanni delle Corniole, a pour patrie Florence; l'autre, Domenico dei Cammei, Milan. Nous aurons à étudier leur œuvre dans notre second volume.

La MENUISERIE et l'ÉBÉNISTERIE suivent, cela va sans dire, les errements de l'architecture, mais avec plus d'indépendance qu'au moyen âge, époque à laquelle un fauteuil, un bahut, un dressoir, ressemblaient souvent à une cathédrale en miniature. Elles acceptent, en outre, avec plus d'empressement, quoiqu'elles mettent en œuvre les matières les plus rares, — l'ébène, l'ivoire, la nacre, — le concours des autres arts, et se recouvrent tantôt d'étoffes, tantôt de marqueteries, tantôt de peintures, ouvrant ainsi un nouveau domaine à la polychromie. Comme modèle de cette association discrète du tapissier avec le menuisier, on peut citer le fauteuil qui sert de siège au pape Sixte IV dans la fresque de Melozzo de Forli, reproduite ci-dessus; il a pour ornements du velours rouge, des franges mi-or, mi-rouge, et des rosettes d'or. Quant aux meubles à peintures, on sait quelle importance ils prirent, grâce principalement aux efforts du Florentin Dello[2] (page 622), à côté duquel il faut citer Domenico Veneziano (page 36), Neri di Bicci, et bien d'autres. C'étaient de véritables tableaux que les faces des armoires, des pupitres, des lits, des coffres de mariage (les *cassoni*), des paravents, auxquels on peut adjoindre les boîtes et étuis de toutes sortes, les « deschi da parto », les boucliers de bois, et jusqu'aux tabourets destinés aux cardinaux dans les cérémonies de la cour pontificale. L'interven-

1. A propos de la coupe Farnèse acquise par Laurent le Magnifique et aujourd'hui conservée au Musée de Naples, il n'est pas sans intérêt de rappeler que plusieurs archéologues, entre autres Brunn, la considèrent comme exécutée à l'époque de la Renaissance, et non pas comme antique. Mais nous savons que cette coupe fut apportée de Rome par Laurent en 1471 : il faudrait donc que la glyptique eût été singulièrement en avance dès lors (*Sitzungsberichte der K. Akademie der Wissenschaften in München*, 1875).

2. Voy. Kinkel, *Mosaïk zur Kunstgeschichte*, p. 368-401. — Duc de Rivoli, *Étude sur les Triomphes de Pétrarque*. Paris, 1887 (extr. de la *Gazette des Beaux-Arts*). — Voy. aussi J. H. Pollen, *Ancient and modern Furniture and Woodwork in the South Kensington Museum*. Londres, Chapman et Hall, 1874. — A. de Champeaux, *le Meuble*. Paris, Quantin, t. I. (1888).

tion du peintre réduisait, en proportion inverse, celle du « huchier »; celui-ci régnait surtout en maître dans le mobilier religieux : stalles, tribunes d'orgues, lutrins, etc., et encore le marbre y prenait-il à tout instant la place du bois. Aux ornements en peinture on ajoutait souvent des ornements en stuc ou en carton-pierre doré. Vasari raconte que Donatello, dans sa jeunesse, enrichit de bas-reliefs en stuc, plâtre, colle et brique pilée les meubles peints par Dello.



Coffre de mariage orné de peintures et de reliefs dorés. (Collection de M. Cernuschi.)

La miniature du quinzième siècle embrasse un domaine non moins vaste que celui de la peinture proprement dite, et nous offre des productions non moins nombreuses, non moins variées : scènes religieuses, tableaux d'histoire, tableaux de mœurs, compositions allégoriques, portraits, paysages, natures mortes[1].

1. BIBL. : Milanesi et Pini, dans le t. VI (p. 161 et suiv.) de leur édition de Vasari (Florence, Lemonnier, 1850). — Labarte, *Histoire des Arts industriels*, 2e édit. t. II, p. 259-

Quoiqu'elle formât dès lors une profession distincte, des peintres d'histoire de la valeur de Lorenzo Monaco, de Cosimo Tura, de Liberale de Vérone, l'ont cultivée avec passion : pour ne point parler de ces grands miniaturistes qui s'appellent Gherardo, Attavante, Antonio da Monza. Dût-on m'accuser de rechercher le paradoxe, je serais tenté de mettre ces compositions infiniment petites au rang des grandes pages monumentales, si je n'étais arrêté par une considération en quelque sorte extrinsèque : prenons la miniature la plus belle, signée du nom le plus fameux; par cela seul qu'elle est de dimensions microscopiques et que sa place est dans un livre destiné seulement à quelques amateurs, elle ne frappera point la foule et n'aura en conséquence aucune importance historique. Voyez, en effet, quelle rare contradiction : les grands couvraient d'or les miniaturistes (un missel finement enluminé coûtait autant qu'un retable monumental) [1], et le peuple se doutait à peine de leur existence. Dans ce concours extraordinaire, les fabriques des églises le disputaient aux bibliophiles couronnés : de 1440 à 1508 environ, le dôme de Florence fit copier et enluminer 26 livres de chœur, et le dôme de Sienne, dans un intervalle moindre, 29 livres, tandis que les Médicis, les Papes, les rois de Naples, les ducs d'Urbin, les marquis de Ferrare, et jusqu'au Hongrois Mathias Corvin, improvisaient des bibliothèques qui n'ont cessé depuis quatre siècles de faire par la richesse de leurs ornements l'admiration des connaisseurs.

Du moins cet art a-t-il profité dans une large mesure des avantages d'une situation essentiellement aristocratique : ses productions se présentent à nous brillantes et fraîches comme au premier jour, tandis qu'il n'est guère de fresque ou de tableau qui n'ait plus ou moins souffert de mutilations ou de restaurations.

Le berceau de la nouvelle École de miniature se trouve, est-il nécessaire de l'apprendre à mes lecteurs ? dans la capitale de la Toscane. Florence formait, depuis le commencement du siècle, le grand marché international de la librairie, grâce, d'une part, à l'ardeur de bibliophiles tels que Niccolò Niccoli, Ambroise le Camaldule, Bruni, le Pogge, les Médicis, grâce en outre à la supériorité des copistes élevés sous la discipline de ces philologues si sagaces [2], grâce aussi à

278. — Beaucoup de reproductions figurent dans les *Évangiles des dimanches et fêtes* de Curmer. — Woltmann et Wœrmann, *Geschichte der Malerei*, t. II, p. 201-209, 348-352. — D'Adda, *l'Arte del Minio nel ducato di Milano dal secolo XIII al XVI*. Milan, 1886. — J. W. Bradley, *a Dictionary of Miniaturists, Illuminators, Calligraphers and Copyists*. Londres, Quaritch, 1887-1888, t. I, II. — Les règles du Traité de Miniature publié par M. Salazaro (*l'Arte della Miniatura nel secolo XIV*. Naples, Detken, 1877) et M. Lecoy de la Marche (*l'Art d'enluminer, manuel technique du quatorzième siècle*. Paris, 1887, extr. des *Mémoires de la Société nationale des Antiquaires de France*), étaient certainement encore en usage au quinzième siècle, quoique ce Traité datât du siècle précédent. — Je suis redevable de précieuses notes manuscrites à l'obligeance de M. de Champeaux, le savant bibliothécaire de l'Union centrale des Arts décoratifs.

1. Attavante estimait à plus de 160 ducats (environ 8000 francs) ses honoraires pour l'enluminure du Missel de l'évêque de Dol (L. Delisle).

2. Wattenbach, *das Schriftwesen im Mittelalter*, p. 410, édit. de 1875. — La réforme de la

l'initiative de libraires, parmi lesquels il suffit de citer Vespasiano de' Bisticci, le fournisseur attitré des Médicis, des Papes, du duc d'Urbin, du roi de Hongrie. Les amateurs italiens ou étrangers prirent sans peine l'habitude de faire enluminer leurs manuscrits là où ils les faisaient copier, d'autant plus que depuis longtemps le couvent florentin des Camaldules ou des Anges avait conquis une réputation européenne par l'habileté de ses miniaturistes, en tête desquels brillait le fameux Dom Lorenzo Monaco. Il faut que les enlumineurs des bords de l'Arno aient été surchargés de besogne pour que si peu d'entre eux aient songé à s'expatrier. A peine quelque trois ou quatre consentirent-ils à travailler à Sienne, c'est-à-dire à deux pas de Florence (Giacomo Torelli, 1466; Francesco di Lorenzo Rosselli, 1470; Litti Corbizzi, 1494-1496). Quant aux princes étrangers, ils se voyaient réduits à faire enluminer leurs manuscrits à Florence même, sans réussir à s'attacher ces enfants gâtés. Seul le pape Pie II put s'enorgueillir un instant de compter à son service le miniaturiste florentin Andrea (1463).

Voilà donc une exception à la règle, mais une exception qui la confirme éloquemment : alors que les architectes, les peintres, les sculpteurs, les orfèvres florentins pullulent dans les cours de Rome, de Naples, d'Urbin, de Ferrare, de Mantoue, de Milan, leurs compatriotes les miniaturistes y brillent par leur absence. Ne proclamaient-ils point par là que, sentant tout le prix de leurs efforts, ils entendaient les consacrer à leur ville natale? Leurs miniatures d'ailleurs voyageaient et portaient au loin la bonne semence.

A côté des enlumineurs sortis de la pépinière du couvent des Camaldules, artistes consciencieux, un peu lourds[1], attachés à la tradition du moyen âge, et qui avaient à leur actif l'extrême fini de leurs miniatures, non moins que la poésie sentimentale de leurs compositions, prit naissance une phalange de décorateurs incomparables, élevée dans le giron des Médicis, et brûlant d'appliquer à l'ornementation des manuscrits toutes les ressources que mettait à leur service la découverte du monde classique (voy. pages 268-270) : d'élégantes arabesques, entremêlées de camées, d'intailles, de médailles, de candélabres, de vases de fleurs, se substituèrent, sous leur pinceau, au feuillage si touffu de l'âge précédent. Celui-ci cependant tint bon longtemps encore : nous le rencontrons jusque sur certains manuscrits exécutés pour le duc Frédéric de Montefeltro (Bibliothèque du Vatican, fonds d'Urbin, n° 93), jusque sur le livre d'heures de la bibliothèque de Sienne, enluminé en 1494 par Litti Corbizzi. A un certain moment les bibliophiles se passionnèrent pour les entrelacs blancs s'enlevant

calligraphie précéda celle de l'enluminure. Dans l'entourage des Médicis on entend parler à tout instant de lettres romaines, « antico more ». Niccolò Niccoli, l'ardent collectionneur florentin (1363-1437), semble avoir déjà orné d'initiales de ce genre les manuscrits qu'il copiait (*les Précurseurs de la Renaissance*, p. 107).

1. La miniature, comme la peinture sur verre, trouva surtout des recrues dans les couvents. Longue est la liste des Franciscains, des Dominicains et surtout des Camaldules qui la cultivèrent.

sur un fond bleu et rouge (dans le genre de l'initiale reproduite page 205), d'abord à Florence, puis à Rome, à Naples et à Urbin. Je citerai la traduction de la *Guerre de Jugurtha* et de la *Conspiration de Catilina*, par L. Carbone [1], la traduction des *Panégyriques* de Pline, par Lippo Brandolini, dédiée au roi Ferdinand d'Aragon [2], la *Défense de Platon*, par Contrarius [3], les *Discours de Cicéron* [4], le Traité *de Sanguine Christi*, par François della Rovere [5].

Le plus éminent des miniaturistes florentins de la première génération, Francesco d'Antonio del Cherico, élève de Dom Lorenzo Monaco, travailla tour à tour pour le dôme de Florence et pour les Médicis. Pour le dôme, il enlumina, de 1463 à 1470 environ, une série d'antiphonaires (« libri corali »), aujourd'hui conservés à la Bibliothèque Laurentienne. Pour les Médicis, il orna de miniatures diverses traductions d'Aristote par Jean Argyropoulos (également conservées à la Laurentienne). Ces dernières miniatures, commandées par Pierre de Médicis, sont par conséquent antérieures à la mort de ce Mécène (1469). A la richesse d'imagination de l'ancienne École, Francesco préfère la pureté du goût : s'il lui emprunte ses semis de fleurs, il introduit dans ceux-ci, au moyen de grilles, de médaillons, de candélabres, d'écussons, de génies nus, une netteté qui charme et repose tout ensemble. Il brille avant tout par la distinction du dessin, l'harmonie et la richesse du coloris, par l'art exquis avec lequel il marie les figures les unes aux autres, par sa science consommée des transitions.

Zanobi Strozzi (1412-1468) illumina un certain nombre d'antiphonaires appartenant aujourd'hui à la bibliothèque du couvent de Saint-Marc à Florence (faussement attribués à Fra Benedetto, frère de Fra Angelico).

Je serais tenté d'opposer ces novateurs florentins, qui se piquaient surtout d'être des ornemanistes, et qui portaient leur effort sur les bordures, aux faiseurs de tableaux proprement dits, en d'autres termes aux adeptes de la vieille école : pour ceux-ci, le comble de l'art consistait à inscrire dans quelque initiale, plus ou moins gothique, c'est-à-dire aux contours plus ou moins compliqués, de nombreux personnages, une scène en raccourci, une miniature en un mot, préoccupation qui éclate, entre autres, dans la longue série des livres de chœur du dôme de Sienne. Ce n'est pas que ces retardataires songeassent à copier des tableaux célèbres, comme le firent leurs successeurs du seizième siècle, ni à entrer en lutte avec les peintres d'histoire. Ils vivaient tranquillement dans leur coin, s'occupant de creuser plutôt que d'étendre, accessibles, dans certaines villes, aux idées nouvelles, leur fermant résolument la porte dans d'autres : de là vient que l'écart entre les différentes écoles d'enlumineurs se chiffre par un demi-siècle au moins : les uns n'ont plus de secrets à arracher à l'ornemen-

1. Bibliothèque nationale de Paris, fonds italien, n[os] 125, 126.
2. Même fonds, n° 129.
3. Bibliothèque nationale, fonds latin, n° 12947.
4. Bibliothèque Laurentienne, plut. XLVIII, n° 8.
5. Bibliothèque du Vatican, fonds d'Urbin, n° 251.

tation des anciens, alors que les autres végètent encore en plein moyen âge.



PRAEFATIO IOHANNIS ARGIROPYLI BIZĀ
TII IN PHISICORVM ARISTOT[illegible]IS LIBROS AD
PRESTANTISSIMVM VIRVM. PETRVM MEDI
CEM

OHANNES: ARGI
ROPILVS. BIZAN
TIVS. MAGNIFIC
VIRO PETRO. ME
dici. S. P. dicit. Cum ad ſtudiorum priſtinam inſtitutionem, atq; ad hunc
librum tandem traducendum ut nostriſ placuit animum appuliſſem mag
nificentiſſime petre: non minorem animo cepi dolorem: q̄ acerbiſſimo
eo die: quo illud inmortalitate dignum ingenium: illa humanitas: illa
ſumma uirtus preſtabiliſſum patris non ſine omnium detrimento ex[ti]n
cta eſt. Nam & ſi diuturnitas temporiſ ſedare tales dolores tandem miti
gareq; ſolet: fit tamen interdum: ut attrectatione rerum carum quæ ad
extinctum olim nobis cariſſimum cum uiueret pertinebant: queq; nobis
cum illo erant communes: uetus ille dolor quem illius obitu cepimus at
q; moleſtia renouetur. Ut enim me ad id negocii retuli longo interual
lo morte illius diuini hominis intermiſſum: cum ad quem omnis meus
labor omnis actio, omnis inſtitutio uitæ referebatur: continuo mente
atq; animo requiſiui. Et heu ſepius repetito: ubi eſt noſter parens: ubi
lux noſtra: ubi ſtudiorum noſtrorum princeps ac concitator: ubi aucto
ritas illa ſumma: iterum atq; iterum exclamaui. Et quanquam antea ſe
pius nunc mecum ipſe nunc cum neceſſariis commune omnium incommo
dum detrimentumq; defleui: tamen quaſi tum de illius obitu mihi primū
eſſet renuntiatum: nouo quodam dolore uehementer perculſus atq; commo
tus non ſine plurimiſ lacrimis orbitatem communem noſtrum omnium
acerbiſſimam deploraui. Subminiſtrabat mihi dolorem partim preteritorū
temporum felicium recordatio inde ſtatim emerſa: partim rerum preſentiū

Frontispice d'une traduction d'Aristote par Jean Argyropoulos. Miniature d'Antonio del Cherico.
(Florence, Bibliothèque Laurentienne.)

Les miniaturistes de la haute Italie n'ont pas l'élégance de ceux de la Toscane; mais ils ne laissent pas de briller par d'autres qualités fort appréciées des

contemporains. Nous le voyons par l'affluence des Milanais, des Lombards et des Vénitiens, appelés à Sienne vers le milieu du siècle, afin d'enluminer les livres de chœur du dôme : citons Stefano di Luigi de Milan (1451), Girolamo de Crémone (1468-1473), Giovanni de' Pantaleoni d'Udine (1468), Liberale de Vérone (1467-1476), Carlo de Venise (1473), Venturino d'Andrea de' Mercati de Milan (1475-1476)[1]. A Vérone, une famille, une dynastie d'enlumineurs, sur laquelle nous reviendrons dans notre second volume, rendit célèbre ce surnom de « dai Libri » qu'elle avait reçu en souvenir de sa profession : Stefano dai Libri (né vers 1420), son fils Francesco (né vers 1454), ses petits-fils Calisto et Girolamo, et son arrière-petit-fils Francesco (né vers 1500).



Initiale d'un Antiphonaire. (Dôme de Sienne.)

A la Bibliothèque nationale de Paris, une série de miniatures de la première moitié du quinzième siècle rend témoignage de la lenteur avec laquelle le style nouveau pénétra en Lombardie. C'est d'abord une *Histoire d'Angera*, dédiée au duc Philippe-Marie Visconti († 1447) par son auteur, le comte Galeaz de Correggio[2]. Tout y conserve le caractère gothique, les initiales comme la miniature qui nous montre le duc, — tête ronde, imberbe, nez court, cou long, assez différent de la médaille de Pisanello, — assis dans un fauteuil aux formes archaïques et recevant l'hommage du volume que l'auteur lui présente à genoux. Les *Vies des Empereurs romains* (datées de 1431[3]) constituent un progrès; si les couleurs vives et crues du frontispice orné de feuillage, d'armoiries et d'emblèmes sentent encore le moyen âge, les initiales, contenant chacune un personnage ou une scène de l'histoire de l'Empire romain, ont déjà la netteté italienne. Mais quel manque de couleur historique dans ces figures d'empereurs! En dehors de la couronne de laurier qui ceint invariablement leur front, rien, ni dans leurs traits, ni dans leur accoutrement, ne rappelle l'antiquité : ils portent tout simplement le costume italien de l'époque. Marc-Aurèle, couché dans son lit, tend aux assistants

1. Milanesi, *Documenti per servire alla storia dell' Arte senese*, t. II, p. 382 et suiv. — Cf. ci-dessus, p. 187.
2. Fonds latin, n° 6041.
3. Fonds italien, n° 131.

un phylactère semblable à ceux des prophètes; Vitellius, représenté comme une sorte d'ogre, s'attable devant un maigre poulet; Héliogabale, debout entre deux femmes, tire des fils d'une quenouille. Mais si, laissant de côté les anachronismes, nous nous attachons à la faculté de rendre les personnages du temps, ainsi qu'à la technique, nous relevons des qualités sérieuses : des carnations fines, transparentes et qui témoignent d'une véritable habileté, puis de charmantes têtes de femmes, un peu rondes, aux fraîches couleurs (par exemple fol. LXXXVII). Je ne serais pas éloigné d'attribuer ces figures à a même main que le *Dittamondo* dont il sera question tout à l'heure : l'inspiration et la facture offrent une singulière analogie, quoique le dessin ait moins de liberté.



L'Enlèvement de Ganymède.
Miniature lombarde du quinzième siècle.
(Bibliothèque nationale, fonds italien, n° 81.)

Le *Dittamondo* de Fazio degli Uberti (écrit en 1447 par « Andreas Morena Laudensis »)[1] montre (fol. I) Fazio vêtu d'une longue tunique bleue, ainsi que d'un manteau rouge; le poète contemple une femme ailée et couronnée qui porte une robe blanche parsemée de fleurs d'or. L'obligation de représenter les signes des planètes a mis l'artiste en présence de motifs antiques. Voici Pégase (fol. 174 v°); voici Hercule nu et barbu, à genoux, le bras droit recouvert de la peau de lion sur laquelle est figurée une tête humaine, et brandissant de la gauche le glaive contre l'hydre de Lerne (fol. 175); voici Persée tenant la tête de Méduse (fol. 176 v°). Le « Centhaurus » (fol. 178 v°) a le corps d'un taureau et le buste d'une femme; Ganymède, dans la constellation du « Vultur cadens », se fait remarquer par son nimbe et par son manteau bleu flottant (fol. 177, gravé ci-dessus); Pline (fol. 170), vêtu d'un costume du moyen âge, siège dans un fauteuil qui n'a rien, lui non plus, de classique.

Cet enlumineur, si indécis ou si ignorant vis-à-vis de l'antiquité, recouvre toute son assurance lorsqu'il se trouve en face de la nature. Dans les corps

1. Bibliothèque nationale, fonds italien, n° 81.

nus, il modèle avec fermeté et sûreté. Ses femmes sont charmantes, avec leur tête ronde, leur bouche mignonne, leur nez légèrement retroussé, leurs cheveux blonds, leur type légèrement flamand (fol. 172). J'en dirai autant de leurs toilettes. La « Paura » (gravée page 187) présente une rare animation. Les animaux sont supérieurement dessinés et révèlent l'influence de Pisanello. Je citerai les lévriers, cygnes, dauphins, ours, lièvres, etc. (fol. 174, 178). Et quelle délicatesse dans le coloris! — c'est de l'aquarelle plutôt que de la gouache; — quel art dans ces lumières, obtenues en réservant le fond blanc du parchemin, dans ces couleurs si vives et si gaies, du bleu, du rouge! Bref, il reste un léger accent gothique, c'est-à-dire de la sévérité et de la vivacité, tandis que d'autre part on chercherait en vain l'art consommé des enlumineurs florentins, les riches initiales, le frontispice couvert d'or, comme sur la planche placée ci-contre.

Le « SGRAFFITO » (de « sgraffiare », égratigner) ou sgraffite (le terme a obtenu ses lettres de naturalisation en France) avait sur ces différents procédés un avantage considérable : il permettait de décorer rapidement, sans grande dépense, de vastes surfaces, telles que des façades, et ouvrait ainsi à la polychromie jusqu'aux demeures les plus humbles. Après avoir recouvert une paroi d'une double couche de mortier, la première colorée en noir ou en vert, la seconde blanche ou jaune, il suffisait de gratter la couche supérieure, en suivant certains contours, pour mettre à nu les parties correspondantes de la couche inférieure et pour obtenir ainsi des ornements s'enlevant en clair sur un fond sombre, quelque chose comme une gravure à deux tons. — La Renaissance a fait du sgraffite un usage constant; d'innombrables palais lui ont dû leur principale décoration. Si peu de monuments du quinzième siècle sont parvenus jusqu'à nous (en plein air le sgraffite ne résiste pas plus que la fresque aux intempéries), en revanche le seizième siècle nous en a légué une longue série : nous les retrouverons dans la suite de ce travail.

De nos jours le sgraffite, procédé aussi expéditif qu'économique, et qui peut produire les effets décoratifs les plus heureux, pour peu qu'il soit traité largement, a repris faveur, non seulement en Italie, mais encore en Suisse, en Autriche, en Allemagne : il mériterait de trouver également des champions dans notre pays.

Des différentes formes sous lesquelles se présente l'ÉMAIL, l'Italie cultive avec prédilection l'émail translucide ou de basse taille. Cet émail, comme on sait, s'obtient en gravant ou en ciselant en relief sur une plaque d'or ou d'argent la composition avec toutes les finesses du modelé; puis en étendant sur cette sculpture de la poudre de cristal nuancé, par grandes teintes plates, de vert et de rouge pour les vêtements, de bleu pour les ciels, de violacé pour les carnations. La chaleur du four fait entrer ces métaux en fusion, et leur donne le brillant, la transparence de la glace. Les saillies de la sculpture laissent à l'émail



Frontispice d'un manuscrit italien de la fin du xve ou du commencement du xvie siècle.
(Collection de M. E. Müntz.)

di Guido, Giuliano surnommé il Facchino, Mazzinghi di Sali, Pinzidimonte, Michele Angelo di Viviano, frère de Baccio Bandinelli et premier maître de Cellini, Simone di Giovanni Ghini, Jacopo d'Andreuccio.

A Sienne, nous relevons les noms de Giovanni Turini et de son collaborateur Ambrogio, de Niccolò di Treguanuccio, Francesco d'Antonio, Vico di Domenico del Vecchio, Tommaso di Paolo Montauri, Giovanni di Guido, Lorenzo di Pietro, surnommé le Vecchietta. A Arezzo, cet art avait pou rreprésentant Spinelli († 1420); à Rome, Velo (1419), Nardo Corbolini (1465); à Bologne, Francesco Francia; dans l'Italie du Nord, Daniel Arcioni et Caradosso; puis, à Plaisance, Antonio del Mezzano, l'auteur de la croix émaillée exécutée entre 1388 et 1416 pour la cathédrale de cette ville.

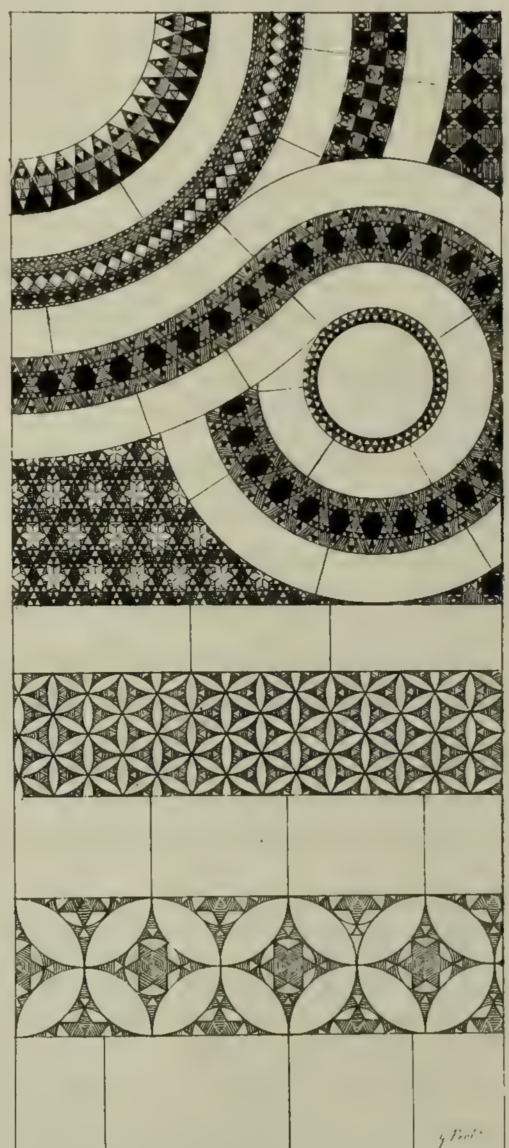
La peinture sur verre, si intimement liée aux vicissitudes de l'art du moyen âge, qui l'avait inventée, peut passer en thèse générale pour un procédé suranné, quoique plusieurs artistes supérieurs — Ghiberti, Donatello, Uccello, Andrea del Castagno, Bartolommeo Vivarini, Francesco Cossa, Filippino Lippi, le Pérugin et d'autres encore — l'aient défrayée de cartons. Aussi la voyons-nous cultivée, d'un côté par des religieux (pages 354-355), de l'autre surtout par des artistes originaires de villes attardées, telles que Sienne, Pérouse, Orviéto, ou encore de la haute Italie et de l'étranger (tels que ce Francesco di Livi de Gambassi, près de Volterra, que les Florentins firent revenir en 1436 de Lubeck, où il s'était fixé)[1].

L'histoire de la peinture sur verre italienne est encore à écrire : je me bornerai dans ce volume à constater qu'au quinzième siècle les auteurs des cartons, tout comme les verriers, ne savent guère résister au désir de traiter les verrières comme des tableaux de chevalet; ils se jouent des sévères règles architectoniques auxquelles leurs confrères septentrionaux n'auraient osé déroger. Des tons moins francs, moins pleins et moins nourris (on voit déjà apparaître de loin en loin des parties traitées en grisaille), une composition plus libre et partant moins rigoureusement décorative, caractérisent les vitraux du dôme de Florence, aussi bien que ceux du dôme de Pérouse, de l'église Saint-Dominique dans la même ville, de San Petronio de Bologne, et du dôme de Milan.

D'après Vasari, Baldovinetti, un des restaurateurs de la MOSAÏQUE D'ÉMAIL, aurait été réduit à se faire initier aux secrets de cet art par un Allemand de passage à Florence, comme si la mosaïque avait été absolument délaissée en Italie.

1. Partout perce le besoin de consigner par écrit les conquêtes techniques : pour la peinture sur verre aussi bien que pour la sculpture, la peinture et l'architecture, on s'efforce, sous l'empire des leçons de l'antiquité et des tendances scientifiques nouvelles, de formuler du moins les procédés principaux. M. Lisinio de Sienne a découvert et publié récemment un traité de la fin du quartorzième siècle qui contient, sur la peinture et la cuisson des vitraux, les détails les plus circonstanciés (*Della Pratica di comporre finestre e vetri colorati. Trattatello de secolo XV*. Sienne. Lazzeri, 1885).

Cela est-il croyable? Les ateliers de Venise n'avaient pas chômé un seul instant depuis le moyen âge, et nul doute que les Florentins, désireux de se familiariser de nouveau avec une technique longtemps si florissante dans leur cité, s'adressassent à leurs compatriotes vénitiens et non à des étrangers. A Orvieto, l'œuvre du dôme ne cessa, pendant tout le cours du quinzième siècle, de faire exécuter de nouvelles peintures en mosaïque ou de faire réparer les anciennes. Nous y rencontrons, en 1402, le mosaïste Fra Francesco di Antonio d'Orvieto, puis, en 1423, un certain Bartolommeo di Pietro; en 1447, un mosaïste fixé à Rome offre de se mettre au service du dôme[1]. Néanmoins, la véritable Renaissance de la mosaïque en cubes d'émail ne date que du temps de Laurent le Magnifique: nous en reparlerons ailleurs.



Fragment du pavement de la chapelle du cardinal de Portugal.

Pour la MOSAÏQUE DE MARBRE, destinée surtout aux pavements, on s'en tint longtemps aux dessins géométriques inventés par les Byzantins et connus sous le nom d'*Opus Alexandrinum*. Nous trouvons ces incrustations formées d'étoiles, de losanges, de disques, jusque dans les chapelles du palais des Médicis à Florence et du cardinal de Portugal à San Miniato, jusque dans la Chambre de la Signature, au palais du Vatican (construite sous Nicolas V), jusque dans la chapelle Sixtine, où elles font pendant aux productions déjà si libres de la nouvelle École de sculpture et de peinture.

A ces dernières réminiscences d'un luxe froid et vide, qui jure si étrangement avec les ardeurs généreuses de la Renaissance, opposons le pavement en marbres de différentes nuances, avec des hachures remplies de mastic, du dôme de Sienne, sorte de marqueterie gigantesque, aux figures amples et graves. Longtemps avant que Beccafumi eût exécuté la partie qui lui a valu l'immortalité, des artistes plus modestes, mais doués d'un sentiment plus juste de la décoration, avaient commencé cet ouvrage monumental, unique en Europe, et dont l'achèvement exigea près de deux siècles. Retenons du moins parmi leurs

1. Luzi, *il Duomo di Orvieto*, p. 387, 406, 432.

créations les figures de la *Force* (1406), le *Moïse* de Paolo di Martino (1426), l'*Histoire d'Absalon* (1477), d'après les cartons de Pietro del Minella, le *Sacrifice de Jephté*, d'après Benvenuto di Giovanni (1485), puis la *Parabole des Deux Aveugles*, la *Sibylle d'Érythrée*, les *Vertus théologales* et les *Sept Ages de l'Homme*, tous d'après Antonio Federighi.

Une branche importante de l'art décoratif italien, à peine soupçonnée dans notre pays, où les inscrustations sur meubles n'ont reçu le droit de cité que sous la forme que leur a donnée Boulle, je veux parler de la MARQUETERIE EN BOIS (« tarsia, intarsiatura in legno »), dut au concours d'une foule d'architectes éminents (voy. page 378) de suivre de bonne heure le courant de la Renaissance[1]. Tandis que la mosaïque de marbre conserva si longtemps les motifs chers aux Byzantins, étoiles, damiers, etc., la marqueterie monumentale s'affranchit rapidement de ces entraves : dans une partie des stalles de la cathédrale d'Orvieto, l'artiste n'a encore fait usage que de figures géométriques; bientôt des motifs plus libres et plus gracieux, des vases, des candélabres, des fleurs, des arabesques, puis des vues d'édifices, prirent la place de ces ornements timides; on n'attendit même pas que l'art de colorer les bois et d'assembler les fragments fût plus perfectionné, pour s'attaquer à la figure humaine, voire à des scènes compliquées, en un mot pour essayer de rivaliser avec la peinture proprement dite. Erreur capitale, que les tours de force même d'un Fra Damiano de Bergame et d'un Fra Giovanni de Vérone ne sauraient excuser. C'est ainsi que dès 1429, dans les stalles du Palais public de Sienne[2], un incrustateur s'efforça de créer avec des lamelles de bois de véritables tableaux, tels que l'*Annonciation* et l'*Adoration des Bergers*.

Mais laissons ces erreurs, pour lesquelles la critique a de tout temps montré trop d'indulgence, et détachons quelques pages plus pures de cet album incomparable, dont les auteurs, en se bornant à deux tons, l'un clair, l'autre foncé, ont doté tant d'églises italiennes d'une décoration capable de rivaliser avec les plus riches produits de l'art textile, sinon par la richesse du coloris, du moins par la rare élégance du dessin. Les stalles de la basilique inférieure d'Assise, terminées en 1451 par Apollonio de Ripatransone, brillent entre toutes par la franchise et la distinction de leurs contours : l'artiste a choisi et développé avec un goût exquis un des motifs favoris de la Première Renaissance : des fleurs s'échappant d'un vase et formant des bouquets. Il y a moins de pureté, mais

1. BIBL. : Burckhardt. — Teirich, *Ornamente aus der Blüthezeit italienischer Renaissance : Intarsien.* Vienne, 1870. — Finocchetti, *Della Scultura e Tarsia in legno.* Florence, Barbera, 1873. — *La Revue critique d'histoire et de littérature*, 1874, 24 et 30 octobre. — *Les Arts à la Cour des Papes*, t. I, p. 75. — *La Renaissance au temps de Charles VIII*, p. 199-205.

2. En 1408, le duc de Berry, cet amateur hors ligne, correspondait avec un artiste de Sienne, qui faisait des « ymaiges de merqueterie tant belles et bien vestues de diverses couleurs de boys que onques homme ne fu veu mieulx ouvrant que lui de celle science » (de Champeaux : *Gazette des Beaux-Arts*, 1888, t. II, p. 410).

plus de vivacité dans les stalles de la sacristie de l'église Saint-Pierre à Pérouse (datées de 1472) : des lis, des pivoines, des œillets en font les frais. Ils alternent avec quelques scènes (l'*Annonciation*, la *Crucifixion*, etc.) qui, une fois que l'on a passé condamnation sur le choix de sujets relevant de la peinture, non de la marqueterie, se recommandent par la simplicité du travail (des linéaments noirs indiquant les plis des draperies).

Les incrustations en ivoire ou en os (le « lavoro alla certosa », procédé d'origine orientale, ainsi appelé parce qu'il florissait surtout dans les couvents de chartreux de la haute Italie)[1] perdent du terrain devant la vogue de jour en jour croissante de la marqueterie en bois : l'Italie du quinzième siècle n'a pas de monument à opposer au fameux retable de Poissy, commandé de l'autre côté des monts par le duc de Berry (aujourd'hui au Louvre), ni au retable de la chartreuse de Pavie, attribué à Fra Bernardo degli Ubriacchi de Florence.

Les Italiens ont connu l'émail stannifère, base de la CÉRAMIQUE de la Renaissance, par leurs relations avec l'Orient, où cette matière était employée dès la plus haute antiquité. Nous savons notamment qu'au quinzième siècle les faïences de Majorque, c'est-à-dire les faïences hispano-moresques, formaient un article d'importation assez considérable. Peu de faïences italiennes de cette époque peuvent d'ailleurs être rapportées à un centre de fabrication déterminé, les potiers n'ayant pas pris la précaution de signer leurs produits, et tout ce que l'on a avancé jusqu'ici sur les fabriques de Caffaggiuolo, d'Urbin, de Castel Durante, manque le plus souvent de fondement. On a toutefois le droit d'affirmer qu'outre Faenza, Venise, Pesaro, Forli, et probablement beaucoup d'autres villes, possédaient dès lors des ateliers[2].

Peu de faïences du quinzième siècle sont parvenues jusqu'à nous, à l'exception de plaques de revêtement et de pavements en terre émaillée : on sait cependant que les plats, écuelles et vases de cette époque avaient des parois épaisses,

1. Voy. de Champeaux, *le Meuble*, t. I, p. 264-265.

2. BIBL. : Darcel et Delange, *Recueil de Faïences italiennes des quinzième, seizième et dix-septième siècles.* Paris, 1867, in-fol., pl. — Darcel, *Notice des terres cuites et faïences émaillées du Louvre.* Paris, 1867. — Labarte, *Histoire des Arts industriels.* — Campori, *Notizie... della Majolica e della Porcellana di Ferrara dei secoli XVe e XVIe.* 3e édit. Pesaro, Nobili, 1879. — Corona, *la Ceramica.* Milan, Hœpli, 1879. — Malagola, *Memorie storiche sulle Majoliche di Faenza.* Bologne, Romagnoli, 1880. — Drury Fortnum, *Catalogue of the Maiolica in the South Kensington Museum.* Londres, 1873. — E. Piot : *Gazette des Beaux-Arts*, 1881, t. II, p. 369 et suiv. — De Mély, *la Céramique italienne.* Paris, Didot, 1884. — Meurer, *Carreaux en faïence italienne de la fin du quinzième et du commencement du seizième siècle.* Paris, Quantin, 1888, in fol. (reproductions en couleur).

Nous avons pris pour base de notre résumé les différents travaux de M. Émile Molinier, le savant attaché à la Conservation du Musée du Louvre : *les Majoliques italiennes en Italie.* Paris, Picard, 1883 (gravures); *la Céramique italienne au quinzième siècle.* Paris, Leroux, 1888 (grav.), et l'article sur la céramique à Venise dans *l'Art* du 1er novembre 1887. Nous devons en outre à l'obligeance de M. Molinier les dessins de faïences italiennes qui figurent dans notre volume (p. 247, 346) et ci-contre.

n'étaient d'ordinaire émaillés que d'un côté et offraient un aspect assez rudimentaire. Pour tout décor, des enluminures naïves, dans une gamme d'une extrême pauvreté : c'était, en un mot, l'enfance de l'art.

Jetons un coup d'œil sur le pavement de la chapelle de Caracciolo, dans



Fragments divers du pavement de San Giovanni a Carbonara (Naples)

l'église de San Giovanni a Carbonara, à Naples : il se compose de pièces hexagonales et de pièces rectangulaires, servant à relier entre elles les précédentes. Un émail blanc assez grossier les recouvre, et alterne avec des dessins en bleu foncé, en vert et en violet. Le décor comprend des pièces d'armoiries ou des emblèmes se rapportant au fondateur de la chapelle, un lion héral-



Pavement de San Giovanni a Carbonara.

dique, la lettre M, des soleils, des lièvres, des oiseaux, de larges feuilles d'érable, et surtout de grosses fleurs à demi ouvertes, dans le genre des artichauts et dans le goût oriental. Moins décoratifs sont les bustes d'hommes et de femmes, avec la coiffure du temps ; ils n'ont rien à envier, affirme M. Molinier, à qui j'emprunte tous ces détails, aux produits que l'on fabrique aujourd'hui en vue des foires de village. Le tout semble avoir pour auteur quelque potier napolitain, aux environs de 1440.

Au Musée de Cluny, une plaque en forme d'écusson, représentant un coq

tenant dans son bec une fleur de lis, date de l'année 1466. Une autre plaque, avec la date de 1475, au même musée, provient de Faenza, et nous offre en conséquence un des plus anciens produits de cette ville.

A côté des plats, il faut mentionner les vases dits de pharmacie : un certain nombre de ces pièces, qui ont tenu jusqu'au dix-huitième siècle une si large place dans les annales de la céramique italienne, sont décrites dans le volume de M. Molinier (pages 73 et suivantes).

Accordons encore un souvenir aux productions de Georges Vasari, le grand-père du biographe des artistes : ce maître, mort à Arezzo en 1484, prit à tâche d'imiter les poteries antiques trouvées dans les environs de sa ville natale, les *vasa Aretina* : il en fabriquait qui mesuraient une brasse et demie de haut et qui avaient probablement pour ornements des figures en relief.



Plaque en faïence de Faenza (1475).
(Musée de Cluny.)

La conclusion qui s'impose à nous est d'une extrême netteté : grâce à la connexité de sa technique avec les produits orientaux, la céramique italienne du quinzième siècle échappe, sauf de rares exceptions, à l'action de la Renaissance : nouvelle preuve que les traditions d'atelier sont plus puissantes que les principes de style. Rien de plus rare, pendant toute la période dont nous venons de nous occuper, que d'y découvrir, je ne dirai pas un ornement antique, mais même la manière de dessiner les ornements, qui était propre aux anciens, leurs silhouettes si franches et si élégantes.

Le quinzième siècle a également connu la fabrication de la porcelaine. Dès 1470, il était question à Venise d'un alchimiste, du nom d'Antonio [1], qui fabriquait une porcelaine transparente très belle.

La VERRERIE, dont Venise avait dès le quatorzième siècle accaparé le monopole, en s'inspirant des vases émaillés de l'Orient, s'affirme dans une série passablement riche de coupes ou de buires émaillées. Nous devons une mention particulière au verre du Musée national de Florence, qui représente, sur un fond bleu, des femmes conduisant un char traîné par deux lions, et d'autres femmes jouant avec un loup, au hanap de l'ancienne collection Debruge Duménil : un chevalier (Hercule?) donnant la main à un centaure (Nessus?)

1. Urbani de Gheltof, *Una Fabbrica di Porcellana in Venezia nel* 1470 (Venise, 1878, tiré à 50 exemplaires). — Cf. Davillier, *les Origines de la Porcelaine en Europe*, p. 24 et suiv. Paris, Rouam, 1882.

qui porte en croupe une femme (Déjanire ?)[1]; puis à la coupe de l'ancienne collection Stein, représentant des génies nus qui font de la musique (fond bleu, figures couleur chair, cheveux, ailes et instruments de musique dorés, gazon et arbres verts)[2], enfin à diverses pièces analogues de la précieuse collection de M. Spitzer[3], et de l'ancienne collection Parpart.



Coupe vénitienne. (Ancienne collection Stein.)

A l'époque dont nous nous occupons, le domaine de l'art textile paraissait sans limites, quoiqu'il ne comprît pas encore la dentelle, une des rares industries de luxe inconnues à la Première Renaissance. Le même fini et la même richesse présidaient à la fabrication du linge de corps et du linge de table, des étoffes brochées, du velours, des broderies, des tapisseries de haute lisse. Dans aucune de leurs



Coupe vénitienne. (Ancienne collection Parpart.)

1. Labarte, *Histoire des Arts industriels*, 1re édit., atlas, pl CXXXIII.

2. Gravé en couleur dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 1878, t. II, p. 666.

3. Gravée dans l'*Histoire de la Verrerie et de l'Émaillerie* de M. Garnier, frontispice et p. 87. — Voy. en outre le catalogue de la collection Parpart, vendue à Cologne en 1884 chez Héberlé. La pièce de cette collection reproduite ci-contre a atteint le prix énorme de 25 000 marcs.

industries peut-être, les Italiens du quinzième siècle ne firent preuve d'un pareil esprit d'initiative, d'une pareille puissance d'assimilation, d'un pareil éclectisme : aux Orientaux ils empruntaient les motifs d'ornementation des étoffes brochées qu'ils fabriquaient en si grande quantité à Florence, à Lucques et à Venise (ramages, animaux fantastiques, etc.); ils leur achetaient en même temps les tapis de pied que l'on voit représentés sur une foule de peintures [1].



Dalmatique italienne en velours de Gênes, du xve siècle.
(Collection Spitzer.)

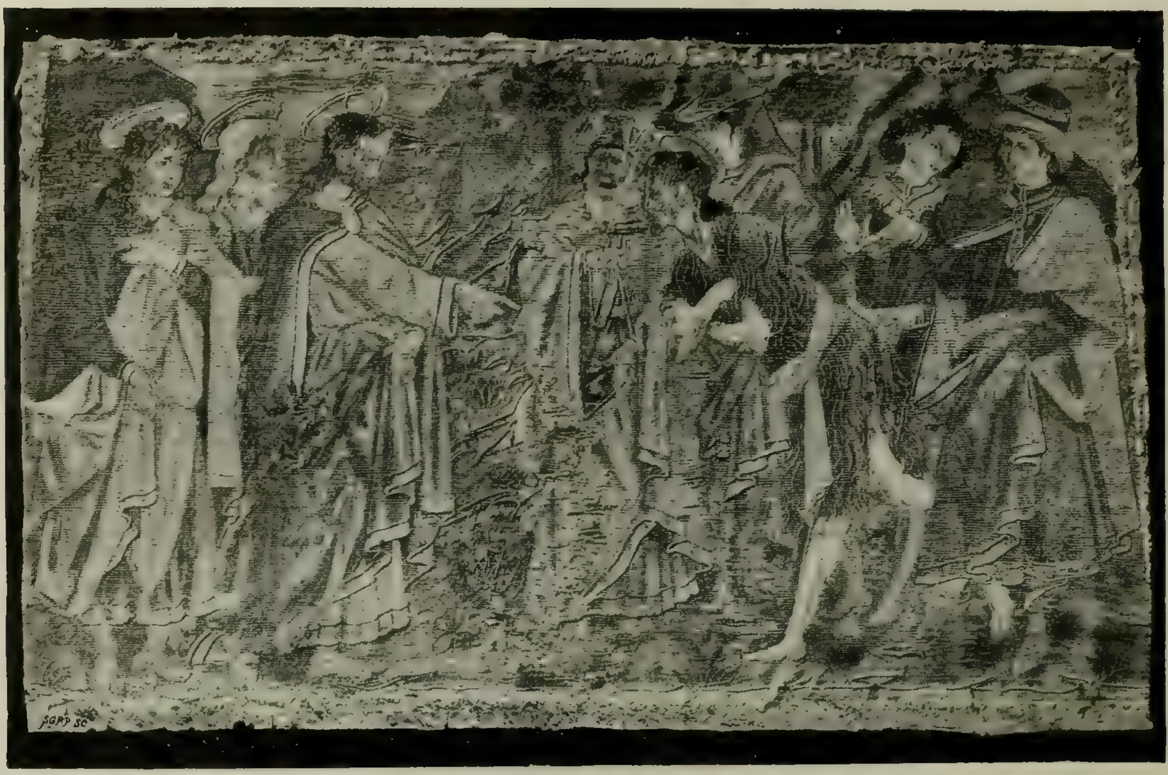
Les tisserands de Paris [2] et de Hollande leur apprirent à fabriquer le plus beau linge; les tapissiers flamands à dresser des métiers de haute lisse. Dans toutes les cours italiennes, les brodeurs français et allemands abondaient [3].

1. Lessing, *Modèles de tapis orientaux*, p. 7. Paris, Didot, 1879.

2. Jusqu'au début du quinzième siècle les Italiens faisaient de préférence venir de Paris leurs services damassés. Voy. le *Bulletin de la Société de l'Histoire de Paris*, 1887, p. 171-176, et *les Collections des Médicis au XVe siècle*, p. 12-14.

3. *La Renaissance au temps de Charles VIII*, p. 470, et *l'Art*, 1885, 15 octobre.

La BRODERIE étend son empire[1], des ornements les plus humbles aux ornements les plus riches, des caprices de la vanité féminine, destinés à vivre un jour, aux créations monumentales dont la mise en œuvre exigera le concours de deux ou trois générations; des gants, des bourses, des aumônières, des garnitures de livres, des housses, aux meubles, aux chasubles, aux tentures, aux devants d'autel, aux retables qu'on exposera aux fidèles deux fois par an au milieu de l'admiration générale. Même variété dans le choix des sujets : le



Le Baptême du Christ. Broderie exécutée sur les dessins de Pollajuolo.
(Sacristie du Baptistère de Florence.)

brodeur devra tour à tour enrichir un coussin d'un écusson, ou exécuter avec l'aiguille et des fils de soie de véritables tableaux, capables de rivaliser avec ceux du peintre. Je n'oserais pas affirmer que, dans la recherche de ces tours de force, la Première Renaissance n'ait pas franchi parfois la ligne de démarcation des différents arts, ni confondu les genres. L'intervention de nombreux artistes étrangers, Français, Flamands ou Allemands, ne pouvait que favoriser ces tendances peu en harmonie avec l'esprit général de la Renaissance, avec son besoin de netteté et de pondération.

En combinant le témoignage des nombreuses broderies parvenues jusqu'à nous avec celui des pièces comptables et surtout des inventaires, on pourrait reconstituer sans effort les annales de la peinture à l'aiguille italienne au quin-

1. BIBL. : Labarte. — Rock, *South Kensington Museum. Textile Fabrics; a descriptive catologue.* Londres, Chapman et Hall, 1870. — Lady Alford, *Needleworck as art.* Londres, Sampson Low, 1886. — Ernest Lefébure, *Broderie et Dentelles.* Paris, Quantin.

zième siècle. Mais nous devons laisser ce soin aux rédacteurs d'ouvrages spéciaux, et nous contenter de mettre en relief un monument d'une importance capitale, le parement du Baptistère de Florence. En 1466, la corporation des marchands, à qui incombait le devoir de veiller à l'enrichissement de ce sanctuaire, fit commencer une série de broderies, par les plus habiles brodeurs italiens ou étrangers : Antonio di Giovanni de Florence, Piero de Giovanni de Venise, Paolo di Bartolommeo de Vérone, Coppino di Giovanni



Salomé dansant devant Hérode. Broderie exécutée sur les dessins de Pollajuolo.
(Sacristie du Baptistère de Florence.)

de Brabant ou de Malines, Paolo d'Anvers, Sansicuro de Navarre, Giovanni di Morale, Giovanni di Paolo de Perpignan (1466-1470), Niccolò di Jacopo de France (1470). En 1469 elle chargea Antonio Pollajuolo de continuer les cartons de cette suite, destinés à illustrer la *Vie de saint Jean Baptiste :* l'achèvement de la série entière, comprenant une vingtaine de tableaux, ne fut terminé qu'en 1487, et coûta la somme considérable de 3179 florins (environ 150,000 francs). Vasari déjà loue l'art magistral avec lequel les interprètes traduisirent les créations de Pollajuolo (et de son prédécesseur, un artiste plus archaïque, car les broderies trahissent l'intervention de deux peintres différents). Ses éloges n'ont rien d'excessif, ainsi que l'on pourra en juger par nos gravures. Les cartons de Pollajuolo ne sont d'ailleurs pas des chefs-d'œuvre :

1. A. Gruyer, *les Œuvres d'art de la Renaissance au temple de Saint-Jean* (*Baptistère de Florence*), p. 209 et suiv. — Cf. Cavallucci : *Arte e Storia*, 1888, p. 43.

on y retrouve la manière sèche, dure, âpre et peu décorative qui caractérise ce maître. Mais, dans l'espèce, la pauvreté de son imagination lui a rendu service : elle l'a empêché de multiplier les figures et les plans, ce qui n'est pas un malheur, il s'en faut. Par exception, ce réaliste à outrance a trouvé une note juste, en donnant à la plupart des scènes un fond d'architecture qui les encadre très convenablement et ajoute à leur tenue.

Si plusieurs des industries d'art que nous venons de passer en revue ont pris naissance en Italie, ou du moins y ont jeté des racines telles, que les Italiens peuvent à juste titre les revendiquer comme leurs, la TAPISSERIE DE HAUTE LISSE fut un article d'importation par excellence [1]. Non seulement les Italiens ne cessèrent de commander des tentures dans les Flandres : c'est encore dans ce pays qu'ils recrutèrent presque exclusivement le personnel de leurs ateliers. Le terme seul d'*Arazzo* ou de *Razzo* (tenture d'Arras) sous lequel on désigne aujourd'hui encore en Italie les tapisseries de haute lisse, suffirait à établir l'origine d'un art qui a tenu une très grande place dans l'histoire de la Première Renaissance.

C'est à la veille de la Renaissance en effet, dans le dernier tiers du quatorzième siècle, que les tentures de haute lisse font leur apparition en Italie. Mais leur vogue date du siècle suivant. Bientôt, grâce aux envois incessants des Flandres, grâce à la production indigène, les gardes-meubles des grands seigneurs furent assez richement garnis pour permettre d'associer la peinture en matières textiles, si souple, si brillante, à toutes les manifestations de la religion, du patriotisme, des affections de famille, à la procession du *Corpus Domini*, aux mariages princiers, aux entrées triomphales, aux représentations scéniques, voire aux simples banquets. On se les prêtait de ville à ville, de cour à cour, pour rehausser l'éclat des fêtes, qui sans elles n'eussent pas semblé complètes : à Ferrare, la famille ducale était sans cesse sollicitée par les citoyens de mettre les siennes à leur disposition pour un mariage, un baptême, et elle accédait de bon gré à ces requêtes. Et quel enthousiasme alors dans le public, chez les amateurs, chez les historiographes! Nous avons vu le pape Pie II se laisser aller à un véritable débordement de lyrisme devant celles qui furent exposées en 1462 à Viterbe, à l'occasion de la Fête-Dieu (page 94). Le chroniqueur milanais Corio à son tour s'extasie devant l'*Histoire de la Création*, exécutée jadis à Rome pour le pape Nicolas V et exposée en 1473 au palais des Saints-Apôtres, à l'occasion du passage d'Éléonore d'Aragon. C'est, déclare-t-il, la plus belle tenture de la chrétienté : « il più bello panno che sia trà cristiani ».

Dans les fêtes, les tapisseries se mariaient tour à tour à des bandes de broderie,

1. BIBL. : *Histoire générale de la Tapisserie en Allemagne, en Angleterre, en Espagne, en Danemark, en Hongrie, en Pologne, en Russie et en Turquie* (fait partie de *l'Histoire générale de la Tapisserie*). Paris, Dalloz, 1878-1884; un vol. grand in-folio avec planches. — *La Tapisserie* 3e édit. Paris, Quantin, 1888.

de velours, de satin, destinées à leur servir de cadre, ou à des guirlandes de feuillage naturel, de fleurs et de fruits, mélange qui peint admirablement ce qu'il y avait de frais, de vigoureux et d'exubérant dans le système décoratif de la Première Renaissance. On les suspendait sur les parois des appartements ou sur la façade des palais, au fond des théâtres, sur les flancs des chars ou des gondoles : leur mobilité les rendait aptes à tous les usages.

Et que l'on ne s'imagine pas que la nouveauté ou la vanité eussent seules part à cette vogue : les Italiens apprécièrent de fort bonne heure les services infinis que la tapisserie pouvait rendre à la décoration, et ils ne négligèrent rien pour l'élever au rang de la peinture, en demandant aux plus grands peintres d'exécuter des cartons destinés à être traduits en haute lisse; dès le quinzième siècle, Cosimo Tura, Mantegna, Léonard de Vinci, acceptèrent avec enthousiasme cette mission, ouvrant ainsi la voie dans laquelle Raphaël, Jules Romain, Perino del Vaga, Garofalo, Bronzino et tant d'autres maîtres illustres devaient cueillir quelques-uns de leurs plus beaux lauriers.

Jusqu'à nouvel ordre, la ville de Mantoue peut revendiquer l'honneur d'avoir la première donné l'hospitalité à un véritable atelier de haute lisse : de 1419 à 1442 environ, les Gonzague y occupèrent un tapissier français nommé « Johannes Thomæ » (Jean, fils de Thomas), puis, un peu plus tard, d'autres de ses compatriotes, Niccolò, Guidone et Adamante. Ces maîtres traduisirent en tapisserie les cartons d'un peintre de Crémone, Giovanni dei Corradi. La marquise Barbe de Brandebourg, secondée par le grand Andrea Mantegna et par un personnage aussi habile comme tapissier qu'actif comme commerçant, un certain Rinaldo (Renaud) Boteram, de Bruxelles, imprima un nouvel essor à l'atelier mantouan. Malheureusement, aucune des productions de cette première période n'est parvenue jusqu'à nous.

Venise suivit de près Mantoue, avec cette différence qu'ici les tapissiers, livrés à eux-mêmes, je veux dire réduits à une clientèle de hasard, paraissaient et disparaissaient comme par enchantement. La haute lisse semble avoir été importée dans la cité des lagunes par Jehan de Bruges et Valentin d'Arras, qui y plantèrent leur tente en 1421. En 1450, le peintre Alvise composait, à l'intention de ces maîtres ou de leurs successeurs, les cartons d'une *Histoire de saint Théodore.*

Ferrare (1436) et Sienne (1438) ne tardèrent pas à entrer en scène. Nous reviendrons dans notre second volume sur la manufacture de la première de ces villes, qui fournit une longue et glorieuse carrière, grâce à des dessinateurs de la force de Cosimo Tura, de Gerardo de Vicence et d'Ugolino, grâce à des tapissiers tels que les Flamands Giacomo di Angelo, Pietro di Andrea (1441), Livino di Giglio de Bruges, Rinaldo Boteram.

A Sienne, le Magistrat chargea d'importants travaux l'ardent et inquiet Boteram, puis, de 1441 à 1456, Giacchetto di Benedetto (Jacquet, fils de Benoit), d'Arras, qui tissa en outre, en 1451, pour le pape Nicolas V une tenture représentant l'*Histoire de saint Pierre.*

Bologne (voy. page 160), Florence, Pérouse, Todi, Rome, Urbin, puis, vers la fin du siècle, Correggio et Vigevano, virent tour à tour dresser et démonter des métiers de haute lisse. Dans la première de ces villes, le Magistrat confia une suite considérable destinée à la décoration du Palais Vieux — elle mesurait 1300 coudées carrées — à Livino di Giglio, de Bruges, qui termina en 1457 ce travail, dont les cartons semblent avoir été fournis par Neri di Bicci et Vittore Ghiberti. A Pérouse, ce fut également le Magistrat qui défraya de travaux une famille lilloise, les Birgières (1463-1466), venue pour tenter la fortune au milieu de l'Ombrie. A Todi, l'atelier — si ce terme n'est pas trop ambitieux — s'incarnait dans une de nos compatriotes, Jeanne de France (1468). Les ateliers de Rome et d'Urbin n'eurent qu'une existence éphémère : du moins le premier, sous la direction du Parisien Renaud de Maincourt (1455), attacha-t-il son souvenir à une tenture longtemps célèbre, l'*Histoire de la Création*, et le second, sous la direction de Francesco de Ferrare, assisté du Flamand Nichetto, de Ruggiero et de Lorenzo, à la fameuse *Histoire de Troie*, dont on peut suivre les vicissitudes jusqu'en 1630[1].

A Milan, une colonie française, fort peu unie, Jean de Bourgogne (1462-1463), personnage d'un talent douteux et d'une conduite peu édifiante, Jean, fils de Félix, Nicolas, Pierre Alont et Guillaume Barvere, tous quatre de Picardie, puis Liévin Hersella, de Flandre, travaillaient pour le duc François Sforza († 1466)[2].

L'habitude de confier à des tapissiers flamands des cartons composés par des peintres italiens ne pouvait que produire des conflits et dénaturer les compositions originales. Je ne serais pas étonné que bon nombre de tapisseries tissées en Italie même par des Flamands passassent de nos jours pour avoir pris naissance en Flandre, tant les interprètes ont dû en prendre à leur aise. Vers la fin du quinzième siècle seulement, nous trouverons des tapisseries dont le style aussi bien que la technique trahissent une origine italienne : de ce nombre est la belle pièce allégorique dans le style de Botticelli, reproduite au début de ce volume (collection de M. de Baudreuil).

Ce coup d'œil sur les vicissitudes des arts décoratifs pendant la Première Renaissance nous fournit une transition toute naturelle pour résumer nos impressions, avant de prendre congé du lecteur, en même temps qu'il nous permet de serrer de plus près la caractéristique d'une époque si féconde et si attachante. La multiplicité des moyens d'expression choisis ou découverts par les artistes et les Mécènes du quinzième siècle suffirait à elle seule pour montrer à quel point les quattrocentistes possédaient le sentiment plastique et combien cette faculté l'emportait chez eux sur toute autre, sur le sentiment littéraire, le sentiment scientifique, voire le sentiment moral. Ils recherchaient le progrès et

1. *Courrier de l'Art*, 1882, p. 592-593.
2. *Ibid*, 1883, p. 249-252.

la perfection n'importe où ils se trouvaient, chez les anciens aussi bien que chez les Allemands ou les Orientaux; ils ouvraient leur esprit, leur imagination, leur cœur et leur âme à toute impression vibrante pouvant se traduire par les arts du dessin, unissaient le culte ardent de la nature à un respect presque superstitieux pour la tradition classique et, combinant ces éléments si divers, ils en tirèrent un style moins pur et moins puissant que celui de l'âge suivant, mais à coup sûr plus pittoresque, plus nourri, plus savoureux et plus vivant.

A supposer que nous pussions consulter un de ces astrologues si prisés au quinzième siècle, il nous répondrait assurément que le meilleur de sa gloire, l'Italie de la Première Renaissance le doit à la conjonction favorable des astres; les Primitifs ont paru à l'heure propice, à l'heure où la richesse publique, le sentiment de la valeur personnelle, la culture générale et le culte des belles choses, atteignant simultanément à leur apogée, à l'heure où le saint enthousiasme pour l'antiquité, cette forme supérieure de la civilisation, s'alliant à la jeunesse dans les impressions, ils n'avaient qu'à interpréter les sentiments de leurs contemporains pour charmer à toujours l'humanité.

Le seizième siècle, l'âge d'or de la Renaissance, aura plus de maturité, plus d'ampleur, plus d'éloquence : il ne connaîtra pas au même point la sincérité et la candeur. Aussi, comparé à l'ère des Primitifs, le siècle de Léonard, de Raphaël, de Michel-Ange produira-t-il toujours l'effet de Messidor opposé à Germinal, d'un brillant été placé en regard du plus radieux printemps.



Jeune Seigneur et jeune Dame.
D'après une estampe de Baccio Baldini.



Fac-similé d'une gravure du *Songe de Polyphile.*

TABLES

TABLE DES GRAVURES

INSÉRÉES DANS LE TEXTE

TABLE

DES PLANCHES HORS TEXTE

TABLE ALPHABÉTIQUE

DES MATIÈRES ET DES NOMS CONTENUS DANS CE VOLUME[1].

A

[1] Les noms propres de personnes sont imprimés en caractères courants, les noms de lieux en *italiques* et les noms communs en PETITES CAPITALES.

La lettre G placée entre parenthèses (G) indique que la page visée contient une gravure.

Pour les prénoms on a adopté autant que possible la forme italienne : il faudra donc chercher Augustin à Agostino, Jean à Giovanni, Pierre à Pietro. — Les artistes qui ne sont connus ou qui ne sont désignés d'habitude que par leur prénom joint au nom de leur patrie seront classés au nom de cette dernière Messine (Antonello de), Sienne (Agostino de), etc.

La liste des monuments de chaque ville contient d'abord les édifices religieux rangés dans l'ordre alphabétique, en commençant par la cathédrale, puis en seconde ligne les édifices civils.

ROUTE TO
BOOK REPAIR
DAMAGED!
rom: Secur 7
ate: 6/24
fter Repair
Route To:

Please Check
All That Apply:

__ Errata
__ Uncut Pages
✓ Loose Pages
__ Torn Pages # ______
__ Graffiti
__ Moisture Damage
__ Flapping Spine
__ Loose Cover
__ Pamphlet Bind
__ Pocket / Box
__ Other (specify)

B

(G), 262, 290, 375, 497 (G), 511, 567, 569, 706.
— S. Spirito, 392.
— Foro dei Mercanti, 428.

C

D

E

F

G

H

I

J

K

L

M

N

O

P

T

U

V

W

Z

TABLE DES CHAPITRES

TABLES.



Revers d'une médaille de Niccolò Fiorentino.

PARIS. — TYPOGRAPHIE A. LAHURE, 9, RUE DE FLEURUS.

BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
3 1197 21162 1005

Date Due

All library items are subject to recall at any time.

AUG 1 0 2007
JUL 2 3 200?
JUN 1 0 2009
JUN 2 3 2009

Brigham Young University

EUGÈNE MÜNTZ

HISTOIRE DE L'ART

PENDANT

LA RENAISSANCE



ITALIE

LES PRIMITIFS

LIBRAIRIE HACHETTE ET Cie